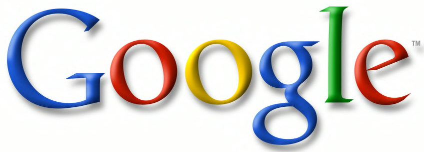
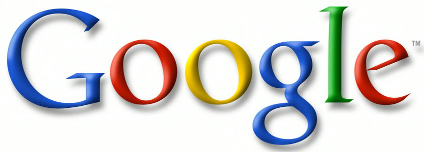





TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA



Kritik und Erläuterung
des
Goethe'schen Faust.

Nebst einem Anhange
zur
sittlichen Beurtheilung Goethe's.

Von
Ch. H. Weiße.

Das Edle zu erkennen ist Gewinn,
Der nimmer uns entrissen werden kann.
Goethe im Tasso.

Leipzig,
Gebrüder Reichenbach.
1837.

Vorwort.

Die nachfolgende Abhandlung ist theils aus einigen kleineren, schon früher in Zeitschriften abgedruckten Aufsätzen, theils aus einer Reihe von Vorlesungen, die ich zu zwei verschiedenen Malen (in den Jahren 1833 und 1836) über Goethe's Faust zu halten Veranlassung hatte, hervorgegangen. Von jenen Aufsätzen sind zwei (eine Recension von Schubarths Vorlesungen über Goethe's Faust in den Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik, Octob. 1832, und eine andere von Goethe's Faust 2ten Theils in der Leipziger Literaturzeitung, August 1833) dem größern Theile ihres Inhalts nach in den ersten Abschnitt der gegenwärtigen Abhandlung verarbeitet. Einen noch ältern Aufsatz, eine Anzeige der ersten, noch beim Leben des Dichters in der Gesammtausgabe seiner Werke erschienenen ersten Scenen des zweiten Theils der Tragödie (Dresdner Morgenzeitung, Juni 1828) konnte ich nur in einigen Partien noch für die gegenwärtige Arbeit benutzen. — Der lange Zeitraum, in welchem ich mich mit diesem Gegenstand beschäftigte und immer von neuem wie-

der auf ihn zurückkam, wird vielleicht einiges Vertrauen erwecken, daß ich nicht, ohne ihn gründlich und vielseitig durchdacht zu haben, an die gegenwärtige zusammenhängende Bearbeitung desselben gegangen bin. Auch die bisherigen Besprechungen dieses Gegenstandes sind, so wenig im Ganzen die meinige mit denselben gemein hat, von mir, wie man bemerken wird, nicht unbeachtet geblieben.

Der Anhang besteht aus einer Reihe beurtheilender Aufsätze, die zu verschiedenen Zeiten, die zwei ersten in der Leipziger Literaturzeitung, die vier andern in den Berliner Jahrbüchern erschienen sind. Ich habe sie nicht ohne die nach sorgfältigem Erwägen gewonnene Ueberzeugung, daß sie sich ausdrücklich in dieser Form als angemessene Ergänzungen und Erläuterungen an die Hauptabhandlung anschließen, dem gegenwärtigen Büchlein einverleibt. Auch sind sie sämmtlich von Neuem durchgesehen, im Ausdruck verbessert und mit einigen Zusätzen vermehrt. — Möge dem Ganzen eine freundliche Aufnahme zu Theil werden, und man darin einen nicht ganz überflüssigen Beitrag zum Verständnisse des großen Dichters, an den sich der beste Theil der Geistesbildung unsers Zeitalters knüpft, erkennen.

Inhalt.

Seite

Kritik und Erläuterung des Goethe'schen Faust. 1

I) Von der Dichtung überhaupt, von dem Verhältnisse beider Theile zu einander und zu der Sage . 1

II) Von der Composition und Scenenfolge des ersten Theils der Tragödie 72

III) Deutung der Allegorieen des zweiten Theils . . . 164

Zur sittlichen Beurtheilung Goethe's . 293

Anzeige und Beurtheilung der Schriften:

I) Goethe in seiner praktischen Wirksamkeit und: Goethe in seiner sittlichen Eigenthümlichkeit, von Fr. v. Müller 295

II) Das Büchlein von Goethe 297

III) Goethe's Werke, Bd. 44—46 312

IV) Ueber den Goethe'schen Briefwechsel von Gervinus 325

V) Gespräche mit Goethe von Eckermann 342

VI) Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde 373

Kritik und Erläuterung

des

Goethe'schen Faust.

Der Faust ist doch ganz etwas Incommensurables, und alle Versuche, ihn dem Verstand näher zu bringen, sind vergeblich. Auch muß man bedenken, daß der erste Theil aus einem etwas dunkelen Zustand des Individuums hervorgegangen.

Goethe, in den Gesprächen mit Eckermann.

I.

Von der Dichtung überhaupt,

von dem Verhältnisse beider Theile zu einander und zu der Sage.

Goethe's Faust ist schon so vielfach Gegenstand scharfsinniger Erörterungen und Erläuterungsversuche geworden, daß der Verfasser des gegenwärtigen es nicht wagen würde, mit einem neuen hervorzutreten, wenn er nicht in der, von den meisten der bisher laut gewordenen in wesentlichen Punkten abweichenden Ansicht, die er über diese Dichtung hegt, einen Beruf dazu fände. Er glaubt sich durch diese Ansicht befähigt, jetzt zum erstenmale Das zu geben, was als Ziel zwar näher oder ferner einer jeden, wenigstens einer jeden auf wissenschaftlichen Werth Anspruch machenden Besprechung eines Kunstwerkes vorschweben muß, was aber wirklich gegeben zu haben seines Wissens noch keiner Derer, die bisher über das Gedicht das Wort genommen, behauptet hat: — eine Kritik des Werkes, eine Kritik in dem höheren umfassenderen Wortsinne, zu welchem in deutscher Literatur dieses Wort seit Lessing und Winkelmann ausgeprägt ist. Für solche Kritik hat, trotz allem geistreichen Verständniß der Dichtung im Einzelnen, welches manchen ihrer

bisherigen Erläuterer keineswegs abgesprochen werden soll, bisher der Standpunkt sich noch nicht finden wollen. Alle, die bisher jetzt über die Dichtung sprachen, haben, wenn sie nicht, was nur Wenige thaten, ohne alle Ahnung eines Verständnisses über sie absprachen, mehr oder weniger sie in künstlerischer nicht minder, wie in philosophischer Hinsicht als ein Problem betrachtet. Ihr theilweises Mißverhältniß zu den eigentlichen Kunstformen dramatischer Poesie konnte ihnen nicht entgehen, aber sie meinten, in der Idee des Werkes den Schlüssel zu einer neuen, mit dem Werke zugleich neu geschaffenen Formbildung enthalten, und ließen es sich angelegen sein, zugleich mit dem Verständnisse dieser Idee den Begriff dieser Form aufzufinden. Beides ist noch nicht gelungen, und konnte nicht gelingen, weil die Richtung, nach der man ausging, eine verfehlte, das Ziel, was man verfolgte, entweder überhaupt nicht, oder nicht da, wo man es suchte, vorhanden war.

Schon damals, als die Dichtung Faust in ihrer ersten Gestalt als Fragment erschienen war, wurde sie von einem an Geist und Bildung keineswegs auf der untersten Stufe stehenden Theile der deutschen Nation als das Evangelium einer neuen Welt- und Lebensweisheit begrüßt. Es dauerte nicht lange, so ward es zur Aufgabe nicht für den Kunstrichter allein, sondern für jeden Denkenden, dieses Evangelium zu deuten und zu verkündigen. Besonders aber seitdem das Fragment in erweiterter Gestalt, als erster Theil der Tragödie, selbstständig an's Licht getreten ist, hat eine

Reihe scharfsinniger Ausleger um die Wette sich bemüht, alles Höchste und Tiefste, was die menschliche Brust zu hegen vermag, aus dem Gedicht herauszuziehen oder in dasselbe hineinzulegen. Es war erst Ahnung, und wurde bald zur Ueberlieferung, daß in dieser Tragödie ein Inbegriff der tiefsten Wissenschaft über Gott und Welt, über Gutes und Böses niedergelegt sei, wie einen reichhaltigern kein philosophisches System, keine gottverkündete Religionslehre jemals enthalten habe. — So geschah es, daß in Vielen die Unbefangenheit des anschauenden Genusses der Dichtung und des Urtheils über die Kunst der Dichtung als solche verloren ging; daß statt des schaffenden Dichtergeistes Mancher ein metaphysisches oder theologisches System darin fand; oft freilich ein solches, das, je nach der Beschaffenheit der suchenden Geister, kahl und dürftig genug ausfiel. Schlimmer noch war es, daß die Lehren, die man durch dergleichen Deutungen herausbrachte, nicht selten eine Wendung nahmen, die man für eine sogar sittlich bedenkliche erkennen muß, und die den Gegnern des Dichters einen willkommnen Vorwand lieh, seine eigene Intention bei jenem Werke solcher Unsittlichkeit anzuklagen. Allerdings nämlich sind in dem Werke selbst Elemente vorhanden, in denen unberufene Bewunderer die Warnung finden sollten: „Rühre nicht, Bock, denn es brennt!" — Elemente, die, wenn sie auf unvorsichtige Weise entfesselt werden, leicht in eine verheerende Flamme aufschlagen können. In der That haben wir es geschehen sehen, daß unter den Händen

mancher Ausleger, die ihn durchaus zu einer Theodicee erheben wollten, Goethe's Faust zu einer Apologie des Teufels geworden ist.

Diesen Mißverständnissen gegenüber, denen auch die Erscheinung des zweiten Theiles der Tragödie noch kein Ende hat machen können, erkennen wir es als die Aufgabe einer wahrhaften wissenschaftlichen Kritik des unsterblichen Dichterwerkes, zunächst durch geschichtliche Untersuchung den Standpunkt ethisch-religiöser Weltansicht aufzufinden, von welchem aus dasselbe abgefaßt ist. Es liegt nämlich in der eigenthümlichen Beschaffenheit dieses Gedichtes, daß durch jenen Standpunkt auch seine künstlerische Beschaffenheit bedingt ist, daß die Gestalt der Dichtung, wie sie vorliegt, nicht ohne ein Bewußtsein über jenen Standpunkt richtig aufgefaßt und gewürdigt werden kann. Durch einen Irrthum über den Gehalt des Werkes in jenen, hinter dem künstlerischen Momente tiefer zurückliegenden Beziehungen ist der Standpunkt auch für die künstlerische Würdigung des Werkes verrückt worden; durch eine Verständigung über sie wird dieser Standpunkt wieder gewonnen werden. — Solche Verständigung selbst aber verlangt wiederum einen Rückblick auf den Stoff, den der Dichter behandelte, auf Sinn und Bedeutung der Sage, die er zum Ausgangspunkte und auf gewisse Weise zum Gegenstande seiner Dichtung genommen hat. Nicht zwar eine gelehrte, literarische Untersuchung über den Ursprung und die ältere Behandlung der Sage ist hiermit gemeint. Auf solche verzichten wir ohne Be-

denken, da sie unserm eigentlichen Zwecke fern liegt, und da, was sich in dieser Beziehung ausmitteln läßt, längst von Andern ins Licht gestellt worden ist. Wohl aber scheint das Unternehmen der Kritik, die wir uns vorgesetzt haben, zu fordern, daß dabei von einer Erörterung über das Verhältniß, in das sich geschichtlich der Dichter zur Sage gestellt hat, ausgegangen werde.

Von der dichterischen Behandlung sagenhafter, mythischer Stoffe durch Goethe möchte vielleicht überhaupt, in manchen andern Fällen eben so, wie im vorliegenden, ein Entsprechendes gelten, wie, was in Bezug auf die Behandlung geschichtlicher Stoffe durch diesen großen Dichter schon von Andern bemerkt worden ist. Daß Goethe keine eigentlich historische Tragödie gedichtet hat in dem Sinne, wie etwa Shakespeare, daß Götz von Berlichingen, Egmont, Eugenie nur einzelne untergeordnete Momente aus dem weltgeschichtlichen Zusammenhange der Begebenheiten aufgreifen und diesen Momenten eine von der eigentlich geschichtlichen wesentlich verschiedene Bedeutung ertheilen, während Shakespeare's gewaltige Darstellungen aus der römischen und aus der britischen Geschichte durchaus nur den Gehalt der Geschichte selbst, aber diesen auch in der Integrität seiner wesentlichen und großartigsten Züge wiedergeben: — darüber darf man jetzt wohl die Uebereinstimmung aller Urtheilsfähigen voraussetzen. Man könnte diese Eigenschaft unsers Dichters, der Geschichte gegenüber, eine vorwiegende Subjectivität seines Genius nen=

nen, ganz im Gegensatze zu dem gewöhnlichen Vorurtheile, welches in Goethe einen vorzugweise objectiven Dichter zu besitzen meint. Von Dem, was man in künstlerischer Hinsicht Objectivität nennt, besitzt Goethe in der That nicht mehr, als jeder Dichter ersten Ranges, um dies zu sein, besitzen muß. Er besitzt freilich mehr, als Dichter von minder reichem oder entwickeltem Kunsttalent; — in dieser Hinsicht mag es hingehen, ihn z. B. Schillern als den objectiveren gegenüber zu stellen, nur sollte man solches Urtheil dann als ein Urtheil quantitativer Werthschätzung, nicht qualitativer Charakteristik geben. — Eben so wenig aber, wie eine historische, hat unsers Erachtens Goethe auch eine eigentlich mythische Tragödie oder ein mythisches Dichterwerk anderer Art geschaffen. Wie nämlich der Charakter des historischen Drama in der Hingebung an den Geist der Geschichte, so besteht der Charakter einer Dichtung, die man ihrem Inhalte nach eine mythische zu nennen hätte, in der gleich vollkommenen und unbedingten Hingebung des frei schaffenden Dichtergeistes an den Geist, an den Sinn und Inhalt der Sage. Zu solcher Hingebung ist nicht erforderlich, daß der Dichter die geschichtliche Entstehung der Sage und alle ihre äußern und innern Beziehungen, alle Momente ihres Zusammenhangs mit der Geschichte und mit der übrigen Welt des Mythus wissenschaftlich erforscht habe. Wohl aber gehört dazu, daß er dieselben Gedanken, Empfindungen und Anschauungen, welche die Erfinder der Sage schöpferisch durchdrangen und bewegten, in seinem Geiste, in seinem Bewußt-

sein wiederzuerzeugen vermöge. Dazu aber wird, unter Voraussetzung einer allgemeineren Bekanntschaft mit der Welt, aus welcher die Sage entnommen ist, eine ausschließliche Richtung des Geistes auf die Gestalten der Sage erfordert; wobei Alles zur Seite gestellt werden muß, was abgesondert von diesen Gestalten innerlich oder äußerlich das Gemüth des Dichters bewegen kann. Das Gemüth des Dichters muß, sofern es sich in einer mythischen Dichtung offenbaren soll, als einzig ausgefüllt von jenen Gestalten, und von nichts ihnen Fremdem, erscheinen. Nicht, als sollten nicht die Gestalten selbst durch den Dichter eine weitere Ausbildung und Ausführung erhalten, als die sie bereits in der Sage haben, und als dürften zum Behufe solcher Ausführung nicht auch die übrigen Schätze der Anschauung und des Gedankens, welche der Dichter von ihnen unabhängig besitzt, herbeigezogen werden. Wäre dies nicht, so wäre jede dichterische Bearbeitung überflüssig, und man könnte sich mit der einfachen Ueberlieferung der Sage begnügen. Aber es ist ein Unterschied zwischen solchem Heranziehen des Aeußeren an die Gestalt des Mythus, zwischen der Assimilation und gleichsam organischen Verarbeitung dieses Aeußeren zu jener Gestalt, und einer Benutzung des Mythus zu äußeren, nicht in ihnen selbst liegenden Zwecken, zu Zwecken, die willkührlich durch die Subjectivität des Dichters gesetzt werden. Jenes nicht, wohl aber dieses wird durch den Geist einer rein objectiven Poesie, die den Mythus zu ihrem Inhalt nimmt, allerdings ausgeschlossen; und

die Neigung zu diesem letzteren ist es, von der wir behaupten, daß Goethe sich durch sie von andern Dichtern unterscheidet, welche dem Mythus näher stehen und aus ihren Gebilden ihn reiner von subjectiven Beimischungen zurückstrahlen lassen.

Die vollkommensten Muster dieser mythischen Dichtart in allen drei Hauptgattungen der Poesie, epischer, lyrischer und dramatischer, sind die griechischen Dichter. Von ihnen läßt sich mit Wahrheit sagen, daß sie ganz in dem Mythus leben, daß die Welt außerhalb des Mythus gar nicht für sie vorhanden ist. Alle künstlerische, dichterische, eben so wie alle ethische und religiöse Weltanschauung der Griechen, fand sich in ihrer Mythologie vorgebildet. Ein Dichter, der aus dem Kreise, welchen die Mythologie vorgezeichnet hatte, hätte heraustreten wollen, würde eben damit aus dem weltgeschichtlichen Entwickelungskreise dieses Volkes, würde so zu sagen aus dem Volksgeiste selbst herausgetreten sein. Er würde, hinausgestoßen gleichsam in eine geistige Wüste, auf allen geistigen Gehalt, auf alle Bedeutung seiner Poesie für sein Volk und seine Zeit haben verzichten müssen. Die Tragiker der Griechen, vorzüglich Aeschylus und Sophokles,*) geben das Beispiel, wie in der einfachsten dramatischen Darstellung einer in allen Hauptzügen von der Sage

*) Euripides vollständig vielleicht nur in seinen Bacchantinnen, unstreitig der großartigsten aller seiner uns erhaltenen Tragödien. Sonst hängt der Tadel, der diesen Dichter trifft, fast überall an der allzu freien, frivolen Behandlung, die er sich mit dem Mythus erlaubt.

vorgebildeten Handlung die umfassendsten und tiefsinnigsten Ideen über Wesen und Schicksal des Menschlichen zur künstlerischen Offenbarung gelangen konnten. Erforderniß blieb dabei freilich, daß theils in ausführlichern, an das Epische anstreifenden Erzählungen, theils in freier lyrischer Erinnerung, — welche überall einzuflechten die Bestimmung des tragischen Chores war — der Wechselbezug der Handlung auf die übrige mythische Welt, und dieser auf sie, ununterbrochen festgehalten ward. Denn die Ideen, welche der Dichter aussprechen und künstlerisch gestalten wollte, waren wirklich schon in dem Mythus enthalten, aber nicht in der einzelnen Sage, die er bearbeitete, als einzelner, sondern vielmehr in dem Ganzen, durch welches überall der Gehalt und die Bedeutung des Einzelnen bestimmt ward. So war es das Werk des sinnigen, wie dem Weltschöpfer, so auf gleiche Weise dem schöpferischen Mythus nachschaffenden Dichtergeistes, die Ideen aus dem Einzelnen hervorzulocken, indem er das Einzelne sowohl in sich selbst dramatisch gliederte und zum Ganzen bildete, als auch lyrisch und episch es an das größere Ganze knüpfte.

In der mittlern und neuern Zeit ist es von allen Hauptformen der Dichtkunst eigentlich nur die epische, welche in einigen ihrer vorzüglichsten Gebilde sich einer gleichen Objectivität in Bezug auf die Sagenwelt, aus der sie ihre Gestalten überkam, rühmen kann. Das Nibelungenlied sammt der übrigen deutschen und nordischen Heldendichtung des Mittelalters verhält sich zu der, Jahrhunderte vor ihm entstandenen und bis auf

jene Zeit herab, unter steten Verwandlungen zwar, von den Vätern auf Söhne und Enkel überlieferten Heldensage fast genau, wie das Gedicht des Homeros sich zu dem, gleichfalls um einen nicht mehr zu berechnenden Zeitraum ältern, Götter= und Heroenmythus verhält. Selbst das romantische Epos und der Roman, obgleich ihre Quelle nicht in so eigentlichem Sinne, wie die Quelle jener, unter den Begriff des Mythus oder der Volkssage sich einreihen läßt, schließen doch überall an ein Gegebenes, Ueberliefertes sich an, und ihr dichterisches Verdienst besteht, bei selten verletzter Treue gegen das Factische der Ueberlieferung, wesentlich nur in der größeren oder geringeren Tiefe im Auffassen des Geistes, dieser Ueberlieferung und in der dem Maaß dieser Tiefe meist ziemlich genau entsprechenden Kraft und Lebendigkeit der Darstellung. — Die dramatische Dichtung dagegen hat sich bei den Neuern nie so eng an die Ueberlieferung, angeschlossen, wie jene epische. Sie entstand unter den Völkern des neuern Europa zu einer Zeit, wo die altvolksthümliche Sage längst aus dem Leben verschwunden und in Vergessenheit gesunken war, die sagenhafte Ueberlieferung der Romantik aber, die überhaupt von Haus aus des eigentlich dramatischen, tragischen Gehalts entbehrt hatte, ihre tiefere, religiöse Bedeutung verlor und zu einem luftigen Spiele der Phantasie sich verflüchtigte. Dennoch ist nicht zu verkennen, wie Shakespeare und seine Zeitgenossen, wie auf ähnliche Weise Calderon und die übrigen spanischen Dramatiker in einem nähern und innigern Verhältniß zur Sage stehen, als

die Dichter der neuesten Zeit. So wenig auch sie sich in ihren Bearbeitungen sagenmäßiger Stoffe genau an die Grenzen des Mythus binden, so weit sie nach allen Seiten hin über denselben hinausgehen und (was namentlich von Shakespeare gilt) eine Fülle von Gestalten, von Gedanken und Lebensanschauungen in ihn hineintragen, die sich in ihm selbst kaum leise angeklungen finden: so lassen sie doch nie leicht den wirklichen Gehalt der Sage untergehen, so verarbeiten sie doch nie die Gestalten der Sage zu einem Gebilde, welches der Idee derselben nicht nur fremd, sondern auch widersprechend wäre. Allenthalben erscheint bei ihnen die Sage wenigstens noch als der Stamm, der zwar durch Pfropfreiser zum Tragen fremder Blüthen, fremder Früchte geschickt, aber doch nicht in seiner ursprünglichen Natur angegriffen und verwandelt worden ist. Wohl aber gewahren wir eine solche Infection des ursprünglichen Gewächses der Sage, eine Verwendung desselben zu einem seiner innersten Natur von Grund aus fremdartigen Gebilde bei Goethe, der oft die Gebilde der Sage nur zur Veranlassung nimmt, um daran eine Dichtung von wesentlich verschiedenartigem Inhalt und Charakter zu knüpfen.

Es bedarf kaum einer besondern Erinnerung, daß das hier Gesagte nicht die Absicht hat, schlechthin nur einen Tadel gegen unsern großen Dichter auszusprechen. Wie wenig dies unsere Meinung sei, werden wir am deutlichsten beurkunden, wenn wir als Beleg für jenen Ausspruch die Tragödie Iphigenia anführen, unter allen größern Werken des Dichters vielleicht dasjenige,

für welches sich der Beifall und die Bewunderung aller Empfänglichen am einstimmigsten ausgesprochen hat. Wohl möchte es wenig Dichtergebilde alter und neuerer Zeit geben, die an sittlicher Würde und Zartheit, an Hoheit und Adel der Darstellung dem Charakter der Heldin dieses Drama gleichkommen. Eben dieser Charakter aber ist nicht nur in allen seinen Hauptzügen ein der antiken Welt fremder, durchaus moderner und deutscher, sondern auch die Stellung, die ihm der Dichter zu der übrigen Handlung giebt, die Fabel des Stücks, die er auf ihn begründet, weit entfernt, aus dem Geiste des alten hellenischen Mythus als eine neue Gestaltung dieses Mythus hervorgegangen zu sein, bildet vielmehr, in ausdrücklichem, nachweisbarem Widerspruch gegen diesen Geist, einen völlig neuen Mythus. Goethe hat in diesem neuen Mythus auf ähnliche Weise, wie in dem alten der Geist und die Geschichte der Urwelt es war, den Geist und die Geschichte seines eigenen innern Lebens sammt den Zeit- und Weltverhältnissen, durch welche diese Geschichte bedingt war, symbolisch niedergelegt. Er schildert in den Leiden des Orest seine eigenen, durch die Irrsale, durch die von ihm selbst für unzureichend erkannten Strebungen seiner jugendlichen Laufbahn vielfach verwirrten, bedrängten und getrübten Seelenzustände, in der Gestalt der Iphigenie aber schildert er das sittliche und dichterische Ideal, welches, obgleich seinem geistigen Selbst von Haus aus verschwistert, doch ihm entwichen, seinem innigen Seelendrange und Streben in weite Ferne entrückt war; eben damals

aber, als er die Tragödie dichtete, ihm in der Gestalt der Antike, der lebendigen Natur und Kunst des Südens auf's neue entgegentrat. Die Heilung des Orest durch die wiedergefundene Schwester, die Sehnsucht der letztern nach der Heimath, nach dem schönen Griechenland, und die freudige Heimkehr des Geschwisterpaares konnte der Dichter darum in so innig lebendigen, tief ergreifenden Tönen aussprechen, weil, was er aussprach, ihm kein Fremdes war, sondern das selbsterlebte, im Augenblicke des Aussprechens seine Seele ganz erfüllende und ganz beseligende Geschick.

Aehnliches, wie von der Iphigenie, gilt von allen andern solchen Schöpfungen Goethes, welche aus der Sage oder aus der Geschichte ihren Inhalt entlehnen, bis zu den kleineren lyrischen Gedichten, Balladen und Romanzen herab. Allenthalben wird von ihnen solcher Inhalt zu einem Ausdruck Dessen umgebildet, was des Dichters eigene Seele innerlich bewegt und den Inhalt der Geschichte und Erfahrung seines geistigen und sittlichen, seines contemplativen und thatkräftigen Lebens ausmacht. — Unter allen aber das denkwürdigste Beispiel solcher Umbildung giebt die Tragödie Faust, dieselbe, von welcher ich eben dies jetzt ausführlicher nachzuweisen gedenke. Mit klaren Worten hat der Dichter selbst zu wiederholten Malen den Ausspruch gethan, daß die Gestalt des Helden dieser Tragödie, wie Er ihn aufgefaßt hat, mit seinem Leben und Thun, mit seiner Liebe und magischen Wissenschaft, aus den Erfahrungen erwachsen ist, die in der frühesten Periode der mächtig her-

vorquellenden Schöpferkraft Seines Genius Er an sich selbst gemacht. Aber Goethe, der Dichter und Mensch, war ein anderer, als der Faust der Sage: — was der Letztere thut und erfährt, konnte kaum seinen allgemeinsten, von dem Dichter doch nicht vollständig zu verwischenden Zügen nach, einem Charakter angemessen scheinen, wie Goethe ihn in jenem Zusammenhange allein zu geben vermochte.

Die Sage läßt Faust ein Bündniß mit dem Teufel eingehen, mit dem bestimmten, sowohl der Person des Helden beigelegten, als auch in dem Religionsglauben, aus welchem die Sage geflossen ist, durchaus begründeten Bewußtsein, daß er hierdurch unwiderruflich der Macht des Bösen, der Verdammniß anheimfalle und jede Rückkehr zu Gott und zu seiner Erlösung sich auf ewig verschließe. Niemand, der den alten Glauben und die Art, wie die Sage von ihm durchdrungen ist, auch nur oberflächlich kennt, wird bezweifeln, daß hiermit das gesammte Streben und Thun des Helden von dem verhängnißvollen Augenblicke der Bundesverschreibung an, als ein durch und durch böses und verkehrtes bezeichnet wird. Erst die Philosophie der modernen Aufklärung, jene allerdings auch dem Alterthum nicht fremde,*) aber erst in neuerer Zeit zur Meinung, zur Ansicht des Jahr-

*) Es war diese Lehre eine Lieblingslehre namentlich der neuplatonischen Philosophie, die aber eben hierin von ihrem Urmeister Platon abwich oder denselben mißverstand.

hunderts gewordene Reflexionsphilosophie, die alles Böse in einen Mangel, in eine Beraubung setzt, das Positive als solches aber für identisch mit dem Guten nimmt: erst diese hat auf die Ansicht gebracht, daß kein Wesen schlechthin böse sein, oder das Böse um des Bösen selbst willen wollen oder begehren könne.*) Ihr zufolge müssen sich auch an dem Bösen noch einzelne gut gebliebene Seiten, — denn daß auch das Böse seinen Ursprung von dem Guten hat, ist die richtige Ansicht, welche dieser Vorstellung zum Grunde zu liegen scheint, — unterscheiden lassen; auch der Böse muß noch Gutes zu wollen, gut zu handeln

*) Der in unserer Zeit so beliebte Satz, daß Niemand das Böse um sein selbst willen wolle, begehre oder thue, ist freilich richtig, wenn man unter dem Bösen, welches nicht soll Selbstzweck sein können, nicht das concrete, bestimmte Böse, sondern den abstracten, allgemeinen Begriff des Bösen versteht. Dieser Begriff, oder richtiger diese leere Vorstellung, hat allerdings nicht die Kraft, Princip, Endursache eines Wollens oder Handelns zu werden. Ja, da der Inhalt dieser Vorstellung in ihrer leeren Abstraction kein anderer ist, als das Nichtseinsollen, so wäre es sogar eine logische Absurdität, wenn man ihr die Möglichkeit, als solches Princip zu wirken, zuschreiben wollte. Aber die Meisten, welche jenen Satz aussprechen, meinen mehr damit; sie meinen, daß nie in dem bestimmten Wollen oder der bestimmten That das Böse die Substanz, das eigentliche Object des Willens ausmache, sondern immer nur per accidens, um eines Andern willen, gewollt oder gethan werde. Diesem nach also gäbe es keine im eigentlichen Sinne so zu nennende böse Lust, sondern die Lust, die Befriedigung der Begier, wäre überall als solche gut oder untadelhaft, und nur eben das Mittel, welches gewählt wird, fehlerhaft.

vermögen. — Der Glaube der Sage, die religiöse Weltanschauung, aus welcher die Sage geflossen ist, ist das gerade Gegentheil dieses rationalistischen. Ihr gilt in dem Bösen auch das Positive, jenes Positive, welches man allerdings dem Guten, dem Göttlichen verwandt nennen muß, weil es von ihm ausging und auch in der ärgsten Verkehrung, in dem wildesten Toben seiner entfesselten Elemente noch an das Göttliche erinnert und gleichsam das Göttliche anklingt, als ein Böses, als ein den Mächten der Finsterniß Verfallenes. — Der Faust der Sage ist in jedem Sinne, was man neuerdings eine edle Natur zu nennen beliebt hat. Es ist nicht nur nicht das Gemeine, was seine Bösartigkeit ausmachen, was ihn dem Teufel beigesellen sollte: es ist der ausdrückliche Gegensatz gegen alles Niedere und Gemeine. Es ist der gewaltige Seelendrang nach dem Hohen und Edlen, nach der Wahrheit und der Schönheit; welchem allem die Seele, die von diesem Drange getrieben wird, nothwendig selbst verwandt, und einst wenigstens, so scheint es, davon erfüllt sein mußte. Unverkennbar setzt die Sage voraus, daß eben dieses Edle und Hohe in der Seele des Menschen nicht etwa durch seine Entfernung oder sein Verschwinden, sondern seinem positiven Wesen nach sich verkehrend, ausartend und von der Gottheit abfallend, dem Individuum ein Princip des Bösen werden könne.

Steht sonach schon in ihren allgemeinsten Voraussetzungen die Sage vom Faust in einem Widerspruche zu der Denkweise der Zeit, deren unaufhaltsam fort-

reißendem Einfluß auch der Genius des Dichters, weder in seiner Selbstbildung, noch in seiner objectiven Schöpfung sich entziehen konnte: so tritt dieser Widerspruch noch auffallender hervor, wenn wir den besonderen, eigenthümlich charakteristischen Inhalt der Sage in Erwägung ziehen. Auch Diejenigen unter uns, die ein positiv Böses, eine Sünde in dem Sinne, in welchem das Christenthum auch von geistigen, pneumatischen Sünden spricht,*) zuzugeben sich allenfalls entschließen können, auch diese werden meist geneigt bleiben, die Erscheinung dieses Bösen auf die Form der That, der Handlung zu beschränken. Man pflegt das Gute meist als die Erfüllung eines Gebotes, das Böse entweder als Nichterfüllung eines Gebotes oder Ueberschreitung eines Verbotes vorzustellen. Gebot aber und Verbot, Gesetz und Regel finden nur in Bezug auf äußeres Handeln, nicht auf Denken und Begehren statt, und auch das ästhetische Sinnen und Schaffen darauf zurückzuführen oder in diese Form zu fassen hat nie recht gelingen wollen. Die Sage, indem sie Faustens Abfall aus dem Drange nach Wissen und Erkennen, — wir setzen hinzu, denn auch hiervon glauben wir deutliche Spuren in ihr zu erkennen: nach künstlerischem Schaffen und Bilden — hervorgehen läßt, als Folge aber des geschehenen Abfalls die, wenn auch nicht glückbringende, sondern von einem unheimlichen, gespenstischen Wehe begleitete Erfüllung dieses Dranges zeigt, verlegt hiermit den

*) Ephes. 6, 12.

Sitz des Bösen und der Sünde, eben so wie des ihnen gegenüberstehenden Guten, aus dem praktischen Gebiete in das theoretische. Der Begriff einer schwarzen Magie deutet auf eine Erkenntniß und Bildkraft, die nicht etwa nur mittelbar Böses erzeugt, sondern selbst durch und durch böse und sündig ist. Weil nämlich die christliche Weltansicht, in welcher die Sage wurzelt, den Gegensatz des Guten und des Bösen aus der Oberfläche der Erscheinungswelt in das innerste Wesen und Selbst des Menschen verlegt, so kann hier auch nicht mehr von einem Unterschiede der Kräfte und Vermögen des Menschen die Rede sein. Die alte Sage nimmt den lebendigen Menschen als Ein untheilbares Ganze, als ein Wesen, welches nicht ein von seinen erkennenden, handelnden und bildenden Kräften noch unterschiedenes Selbst oder Ich hat, sondern dessen Ich oder Selbst eines und dasselbe in seinem Handeln, seinem Bilden und seinem Erkennen ist. Keine dieser sogenannten Geistes- oder Seelenkräfte könnte ohne die andere sein, und das Selbst des Menschen ohne keine derselben, so wie keine ohne das Selbst. Was also dem Selbst nicht als von einem leeren Abstractum, einem unbekannten „Dinge an sich," sondern als einem lebendigen Ganzen, welches als Ganzes in jeder einzelnen seiner Kräfte und Thätigkeiten gegenwärtig, zugeschrieben wird: das muß auch in jeder einzelnen dieser Kräfte und Thätigkeiten zur Erscheinung, zur Offenbarung kommen. Es giebt eine Sünde nicht blos des Willens, sondern auch des Gedankens, nicht blos des Thuns, sondern auch des

Seins: dies ist der geheimnißvolle Sinn jener Sagen von einer dunkeln, bösartigen Zauberwelt. Will man die Sagen dieses Sinnes entleeren, will man den Teufel in ihnen nur als das Mittel deuten, durch welches das, für sich selbst rein und edel bleibende, Streben nach Unendlichkeit der Erkenntniß und vollendeter Fülle der Bildkraft befriedigt werde: so sinken sie zu unbedeutenden Mährchen oder zu aberwitzigen Gespinnsten einer verwirrten Phantasie herab. Nicht die verbrecherischen Handlungen nur, zu denen Mephistopheles den Faust verleitet, sind es, was den Letztern der Hölle eignet, sondern sein hoher Sinn, sein ideales Streben selbst. Wie dieses Streben gut und göttlich war, so lange es durch das unsichtbare Band der göttlichen Liebe an die Gottheit geknüpft blieb und in die Schranken der Weltordnung sich einfügte: so wird es durch sich selbst und als das was es ist, nicht erst durch eine fremdartige Beimischung, zu einem frevelhaften, verruchten und sündigen, nachdem es aus jenem Bande sich losgerissen hat und aus diesen Schranken herausgetreten ist.

Der Teufel, von welchem die Sage erzählt, ist nicht eine fremde Macht, sondern das innerste Selbst des in den idealen Sphären der Geisterwelt auf diese losgebundene Weise Strebenden und gewaltsam das Höchste an sich Heranreißenden. Die Hölle, der er anheimfällt, ist nicht als ein räumlicher Schauplatz voll äußerer, sinnlicher Martern vorzustellen; auch sie hat ihren Sitz im Innern des Geistes und ihre Qualen sind nicht leiblicher, sondern geistiger Art. Die Vor=

stellung, die sich in dem Christenthume von der Macht, die über den Abgrund herrscht, gebildet hat, geht dahin, daß sie nicht etwa eine geistig ohnmächtige und nur sinnlich gewaltige ist, sondern daß die höchsten Sphären der Ideenwelt ihr gleicherweise offen stehen, wie die innersten Tiefen der Natur und der Materie. Dies auf den Geist des Menschen angewandt, — denn nur von diesem vermögen wir zu reden, wenn wir die Sage vernünftig deuten, ihre Gestalten in Begriffe umsetzen wollen, — heißt offenbar nichts anders, als daß durch die schwärzeste Sünde, durch die tiefste Verworfenheit der Mensch mit Nichten ausgeschlossen wird von der Erkenntniß der Wahrheit, von dem schöpferischen Genuß der Schönheit. Dieselbe geistige Kraft und Wesenheit, die in ihrem wilden, gesetzlosen Walten eine böse und sündige, ja die Sünde und das Böse selbst ist: eben sie ist es, welche ausdrücklich als so verirrte, verkehrte und verwilderte, in die tiefsten, geheimsten Sphären des Erkennens, des künstlerischen Bildens eindringt und gleich dem Prometheus oder Tantalus, das frevelhaft geraubte Himmelsfeuer, den Nektar und die Ambrosia der Götter,*) den Menschen mittheilt. Freilich hat man eben so Recht, zu sagen, daß die im Aufruhr gegen Gott erstürmte Wahrheit nicht mehr Wahrheit, sondern Lüge, die im geistigen Ehebruch gezeugte Schönheit nicht mehr Schönheit,

*) Ἔχει ἀπάλαμον βίον τοῦτον ἐμπεδόμοχθον,
ἀθανάτων ὅτι κλέψαις
ἁλίκεσσι συμπόταις
νέκταρ ἀμβροσίαν τε
δῶκεν. Pind. Ol. I.

sondern Häßlichkeit ist. Nur ist dabei nicht außer Acht zu lassen, daß diese Lüge und diese Häßlichkeit insofern mit der Wahrheit und der Schönheit auf gleichem Boden stehen, als auch sie, im Gegensatze des Endlichen und Gemeinen, des geistlosen, blos sinnlichen, oder auch blos abstracten Wissens oder Machens, eine positive, ja unendliche Geistigkeit enthalten. Seinem Ursprunge, seiner Substanz und Wesenheit nach ist auch dieser Geist mit dem Geiste der Wahrheit und Schönheit verwandt, ja einer und derselbe; seiner wirklichen Gestalt nach freilich ist er nur die Verkehrung und Verzerrung dieses ächten Geistes. Es würde, — um in der Sprache des Mythus zu reden, — es würde dem Teufel nicht gelingen können, die Geister der Menschen zu umstricken und ihr Gemüth zu berücken, wenn in seiner Lüge nicht die Elemente der ewigen Wahrheit, zerrissen und zerstückt freilich und überall das Unterste zu oberst gekehrt, enthalten wären; wenn die Gestalt, in der er sich ihnen zeigt, nur jene gemeine, mit Hörnern und Pferdefuß geschmückte Fratze, die Laute, in denen er zu ihnen spricht, nur die des giftigen Hohns wären, und nicht eine Schaar jener liebreizenden Geisterknaben ihm zu Gebote stände, durch deren Stimme Mephistopheles bei Goethe den Faust in süße Träume lullt. Auch die Hölle hat, — sonst vermöchte sie nicht zu *sein*, — ihre Freuden und Genüsse, mitten unter ihrem furchtbaren Grauen und ihrem namenlosen Wehe; nicht grob sinnliche, sondern geistige Genüsse des Wissens und Schauens, des Bildens und Schaffens. Aber den Reinen und den Gu=

ten graut vor diesen Genüssen nicht minder, wie vor ihren Schmerzen; und ein Gemüth, welches die Güter der Pandora vom Teufel zum Geschenk annimmt, muß, schon bevor es durch das verhängnißvolle Wort dieses Vertrages sich die Pforten der Verdammniß aufschließt, von den Mächten der Finsterniß beherrscht worden sein.

Der hier bezeichnete Punkt ist es, an den sich in unserer Zeit das Mißverständniß der Faustischen Sage geknüpft hat, wodurch die Verpflanzung derselben in ein anderes, der Poesie zwar gleichfalls nicht unzugängliches, aber doch dem ursprünglichen Sinne fremdes Gebiet veranlaßt ward. Die Sage bezeichnet das ideale Streben des Faust als Frevel, oder setzt voraus, daß es Frevel sei; die neuere Zeit gefällt sich in dem Gedanken, daß jedes Streben nach einem Höhern, als das Gemeine und Sinnliche, ein ächtes und gutes sei. Wir sprechen hier nicht von der flachen Aufklärung des vorigen Jahrhunderts, mit der indeß diese Ansicht jedenfalls nahe genug zusammenhängt; sondern ausdrücklich von der Denkweise der Geistreicheren, der einem tieferen Gehalte des Lebens und des Erkennens Entgegenstrebenden. In dieser Denkweise muß eine solche Akrisie, — man verstatte uns einstweilen diese Bezeichnung, — selbst eine ernste, eine welthistorische Bedeutung haben. Daher es unverständig wäre, auch wenn man von ihrem Irrthume überzeugt ist und den Sinn des alten Glaubens und der alten Sage für den wahreren erkennt, sie auf kleinliche Weise tadeln und meistern zu wollen. Es ist die Akrisie eines, seiner frü-

deren weltgeschichtlichen Gestaltung verlustig gegangenen, eine neue Wahrheit suchenden, und in den Geburtswehen einer noch unbekannten Zukunft mit sich selbst ringenden Geistes. Diese Akrisie machte den denkwürdigsten Charakterzug jener Periode aus, in welcher Goethe's Dichtergenius zuerst auftrat und, wie zu den meisten seiner übrigen Schöpfungen, so auch zu Faust, den ersten Plan entwarf. Eben sie, weit entfernt, seitdem überwunden zu sein, hat erst ganz neuerdings sich auf ihre höchste Spitze gesteigert und ihre grellsten und wildesten Blüthen hervorgetrieben; zugleich aber in der allgemeinen Denkweise auch Derer, die auf diese Höhe nicht folgen wollen, recht eigentlich einen theoretischen Boden gewonnen. Wie damals, in jener sehr bezeichnend so genannten Sturm- und Drangperiode deutscher Literatur und Poesie, die Gabe des Genie's für den Inbegriff alles Wünschenswerthen galt, wonach Alle strebten und wodurch sie, als durch eine unbedingt erlösende Macht, einen Freibrief auch für Ausschweifung und Frevel aller Art zu erhalten meinten: — so gilt noch jetzt der philosophisch und ästhetisch gebildeten Weltansicht unsers Zeitalters fast durchgehends der Genius, — wäre es auch der Genius eines Byron oder eines H. Heine, — für Eines und Dasselbe mit Dem, was der christliche Sinn einer frühern Zeit den Geist Gottes nannte; der Glaube der alten Zeit aber, daß neben den guten es auch böse Genien gebe, ist entweder vergessen oder „ins Fabelbuch geschrieben." Ihren Grund hat diese Erscheinung unstreitig in dem schon erwähnten Um-

stande, daß unser Zeitalter ein Zeitalter der Gährung, eine Uebergangsperiode von einer Hauptgestaltung des Weltgeistes zu einer andern ist. Ein anderes nämlich heißt gut dem, der in dem Besitze einer vollständig ausgebildeten religiösen Weltanschauung und Lebensgestaltung ist und in ihr den Maaßstab hat, wodurch er das Aechte und Wünschenswerthe von dem Falschen und Trügerischen unterscheidet; ein anderes dem, der solchen Besitz entbehrt, aber seinen Mangel fühlt und von der Sehnsucht, ihn auszufüllen, getrieben wird. Dieser Letztere nennt gut, was zur Erfüllung seines Wunsches ihm Hoffnung giebt, was in irgend einer Weise den Keim einer Zukunft in sich trägt. In dem erstern Falle befanden sich unsere Voraltern, unter denen die geistige Gestaltenwelt des Christenthums noch lebendig war und ihr Gemüth ausfüllte und sättigte, in dem letztern befinden wir uns, die nach einer neuen Gestaltung des Geistes hungert und dürstet, und die wir noch nicht wissen, wie wir diesen Durst löschen, das ungestillte Sehnen befriedigen sollen. Gewiß nicht umsonst zwar erwarten wir solche Befriedigung von dem Genius; denn dieser ist das schöpferische Princip in der Menschenwelt, der Keim eines höhern Geisteslebens inmitten dieses irdischen, und nur durch ihn vermag die Gottheit selbst sich den Menschen zu offenbaren und unter sie herabzusteigen. Daher jene Vergötterung des Genius, welche man fast die Religion unsers Zeitalters nennen möchte. Wie in Goethe's classischer Walpurgisnacht die Sirenen es „lohnend" glauben, überall hinzubeten, „in Sonne

und Mond, wo es auch thront": so pflegt unsere Zeit überall hin, wo sie eine Wirkung des Genius spürt, ihren Cultus zu erstrecken, ohne erst viel nach der weitern Beschaffenheit solcher Wirkung, oder der Quelle, aus der sie fließt, zu fragen. Aber nicht jede Aeußerung des Genius ist eine gottbeseelte und segenreiche, ist Offenbarung Gottes auch nur in jener weitern Bedeutung, in welcher alles im reinen und ächten Sinne Wahre, Schöne und Gute Offenbarung genannt werden darf.

Die Zeit, in welcher die Goethe'sche Dichtung Faust entworfen, und ein Theil ihrer Scenen ausgeführt ward, ist jene, in welcher, gegenüber der abstracten Aufklärung des vorigen Jahrhunderts, die allen höheren Gehalt auf das Niveau des gemeinen Menschenverstandes herabzuziehen strebte, die schöpferische Götterkraft des Dichtergenius unter der deutschen Nation zum Bewußtsein ihrer selbst gelangte und, ihrer Fesseln entledigt, wild und ungezügelt, einem Strome gleich, der durch seine Dämme bricht, hervorstürzte. Es war ein nicht allzugroßer Kreis feurig strebender und zum Theil reich begabter Jünglinge, welche, in stürmischer Opposition gegen alles Herkömmliche in Staat und Kirche, in Kunst und Wissenschaft, die Worte: „Natur" und „Genie" zur Losung ihres Kampfes machten. Aber das Thun dieser bacchantisch Begeisterten fand schnell einen Anklang in der Nation, und verbreitete sich wie ein gottverhängter Taumel über alle für geistige Anregung Empfänglichen. Durch einen langen Geistesschlummer war die Empfänglichkeit bis zur krankhaften Reizbarkeit gesteigert

worden; eine Reihe literarischer Versuche und Strebungen von blos formaler Natur auf dem Gebiete der Poesie, der poetischen Theorie und Kritik, hatte den Begriff, die allgemeine Vorstellung, daß auf diesem Gebiete ein reicher Schatz zu entdecken sei, unter der Nation in Gang gebracht und ihre Aufmerksamkeit nach dieser Richtung hingelenkt. Dazu gesellten sich die Einflüsse von außen: von Frankreich her, wo unter dem Witz eines Voltaire, unter der materialistischen Philosophie der Encyklopädisten das Gebäude des alten Glaubens zusammengestürzt war, das von der Beredtsamkeit eines J. J. Rousseau gepredigte, von dem Scharfsinn und der Erfindungskraft eines Diderot in das Gebiet der Poesie und Kunst hinübergetragene Naturevangelium; von England her die gewaltige Wirkung des Shakespeare'schen Genius, und überhaupt die damals zuerst angeknüpfte Bekanntschaft mit ächt volksthümlicher, der deutschen Nationalität verwandter und sie ansprechender Poesie. Alle diese wirkenden Motiven trafen zusammen in jenem Phänomen des genialen dichterischen Selbstbewußtseins, dessen wirkliches Hervortreten ein Werk der eigenthümlichen Geistestiefe des deutschen Volkes ist. Es war, im Gegensatze aller bestimmten, begrenzten Richtungen und Bildungsformen, die unmittelbare, chaotische Naturkraft des Genius, die als solche sich Luft machte und für sich die Anerkenntniß, daß sie allein und schlechthin durch sich selbst, ohne anderweiter Bildungsmittel zu bedürfen, den höchsten Inhalt der Welt, die innerste und letzte Bedeutung des Lebens ausmache, zu erstürmen suchte.

Den conventionellen Formen der Wirklichkeit, der bürgerlichen, kirchlichen und literarischen Gegenwart und Vergangenheit gegenüber mußte dieses Streben, dieser wilde Drang als ein Niederreißen aller Schranken erscheinen, welche Gesetz und Sitte der Leidenschaft und dem ungebändigten Naturtriebe gezogen haben. — Die Verstandesaufklärung jener Zeit, so sehr sie allen höhern Gehalt aus dem Leben hinwegzuräumen beflissen war, hatte diese Schranke zu stürzen nicht vermocht; sie hatte im Gegentheil sich, um ihre Blöße zu bergen, hinter sie geflüchtet. Erst die Durchdringung dieser an sich negativen Richtung mit dem höhern, nach neuen Geburten ringenden Genius vermochte — nicht unter den Deutschen, denn in Deutschland blieben beide Richtungen, die positive und die verneinende, obgleich einen gemeinschaftlichen Gegensatz gegen die Gestalten der Vergangenheit bildend, doch auch noch zu einander im Gegensatz, — das gewaltige, welterschütternde Werk jenes Umsturzes auszuführen. — Von dem schöpferischen Geiste entfernt, der in frühern Jahrhunderten sie gegründet hatte, konnten die Formen der bisherigen Bildung den ersten Lebensregungen des neu erwachenden Genius nur fremd und hemmend gegenüberstehen; das Ankämpfen gegen sie war von dieser Lebensregung unzertrennlich. Aber der Kampf gegen diese Mächte, in denen auch nach ihrer Entartung noch die Kraft ihres göttlichen Ursprungs fortwirkt, rächt jederzeit sich an den Kämpfenden durch die Gefahr der Verwilderung und Entsittlichung. Auch das Streben und Thun jener denk-

würdigen Literaturperiode hat darum eine ernst bedenkliche, ja eine tragische Seite. Wir sehen die Strebenden, statt die rohe Naturkraft ihres Talentes zu zügeln und durch den Ernst angestrengter Selbstbildung allmählig zum Ideale sich emporzuarbeiten, — wir sehen sie, auf jene Naturkraft trotzend, allen wilden Begierden und Leidenschaften Raum geben und in dieser Richtung, wie der unglückliche Lenz, der eigentliche Repräsentant, gleichsam die wurmstichige, frühzeitig abgewehte Blüthe dieses rauhen und stürmischen Geisterfrühlings, bis zum Wahnsinn fortgetrieben werden.

Von dem eben genannten Dichter und von manchen andern seiner Zeitgenossen unterscheidet sich in wesentlichen Punkten ihr damaliger Gefährte und Vorkämpfer in jenem Kampfe, der höhere und reinere Genius jener Zeit, der Dichter, den wir, nach Verlauf eines halben Jahrhunderts, an geistigen Entwickelungen reicher, als sonst Jahrhunderte sind, noch vor wenigen Jahren den Unsrigen, den Chorführer unsers eigenen Zeitalters im höchsten geistigen Sinne nannten. Er hat die geistige Bewegung jener Epoche nach ihrem ganzen Umfang und ihrer vollen Tiefe in seinem Innern durchlebt, er hat sie gewaltiger, als irgend ein Anderer, in seinen jugendlichen Schöpfungen ausgeprägt;*) aber er hat nicht sein ganzes Selbst in sie

*) Zu den merkwürdigsten jener Schöpfungen gehört in dieser Beziehung das Fragment des Prometheus, welches dem 33sten Bande der Werke einverleibt ist. Ueberaus lehrreich für Den, der die Metamorphose des Goethe'schen Geistes in ihrem Zusammenhange studiren will, ist die Vergleichung

hineingelegt oder sich unaufhaltsam durch sie fortreißen lassen. Durch sie hindurch ist er zum Sieg über sie, zu jener höhern Ruhe und Verklärung des Geistes gelangt, in welcher die Elemente, die dort wild und regellos durch einander wogen, geschieden, und zum lebendigen Einklang im höhern Sinne organisch verbunden sind. — Wir wissen wohl, daß wir hiermit ein Urtheil aussprechen, das keineswegs für ein unbestrittenes gelten kann. Zu verschiedenen Zeiten, und auch neuerdings wieder, haben sich Stimmen verlauten lassen, die jene früheste Periode des Goethe'schen Dichterlebens für die reichste und herrlichste erklären, für die einzige insonderheit, in der er sich als wahrhaft vaterländischer, volksthümlicher Dichter erwiesen habe. Wahr ist es, daß das Gepräge kunstloser Unmittelbarkeit, welches seine Dichtungen aus jener Zeit sämmtlich tragen, das Walten jener frischen, zwang- und absichtlos hervorquellenden Naturkraft eine Verwandtschaft derselben zu den Erzeugnissen altgermanischer Volksdichtung begründet, welche in ihnen, wie kaum in einem andern Werke neuerer Kunstdichtung,

dieses Fragmentes mit der allegorischen Dichtung Pandora, welche der Dichter, gewiß nicht ohne Absicht, an den Schluß der von ihm selbst besorgten Gesammtausgabe seiner Werke gestellt hat. Diese letztgenannte Dichtung verhält sich zu jenem Fragmente wie der zweite Theil des Faust zu dem ersten Fragmente des Faust. Derselbe Inhalt, welchen in dem Fragmente die Gestalt des Prometheus hat, ist dort auf die Gestalt des Epimetheus übertragen worden; der Prometheus der Pandoradichtung hat zu seinem Inhalte die Tendenzen, nicht, wie jener Prometheus, des frühern, sondern des spätern Goethe'schen Dichtergeistes.

wieder aufzublühen schien. Als Wirkung dieser Wahlverwandtschaft bemerken wir in Goethe zur damaligen Zeit eine Vorliebe für die vaterländische Vorzeit, für deutsche Art und Kunst des Mittelalters, die später in den Hintergrund zurücktritt und andern Neigungen Platz macht. Der Umschwung nämlich, der in seinem Geiste vorging, als er in das reifere Mannesalter eintrat, knüpfte sich auf eine Weise, für die man den Schlüssel nicht blos in der Individualität des Dichters, sondern in dem Bildungsgange der deutschen Nation zu suchen hat, an die Anschauung der Kunst- und Idealwelt des Alterthums, deren Bewunderung und begeisterte Verehrung seitdem in seinem Geiste vorherrschend blieb. Dies nun, und die sittliche Metamorphose, die, wie er selbst in seinen Briefen aus Italien vielfach ausgesprochen hat, in seinem Gemüth auf das unzertrennlichste mit jener theoretischen verbunden war, den Uebergang von der Leidenschaft zur Selbstbeherrschung, vom stürmischen Enthusiasmus zur klaren Besonnenheit, von der Empfindsamkeit zur Entsagung hat man ihn als einen Abfall von seiner eigentlichen Bestimmung, als einen Verrath an der Natur, die ihn so herrlich begabte, zum bittern Vorwurf gemacht. Dem üppigen, mit wilder Gewalt fortreißenden Zuge dieser Natur hätte er, — so will man uns überreden, — folgen, vor dem Rufe der Idealschönheit aber und vor der Stimme der sanfteren Gottheit in seinem Innern, die beide Zügelung der Natur und edlere Sitte von ihm forderten, sein Ohr, wie vor einem Sirenengesange, verschließen sollen.

Man lasse sich nicht blenden durch den Glanz des Namens, der unter andern, in einer Reihe übrigens geistvoller, reichhaltig charakteristischer Bemerkungen über die Entwickelung von Goethe's Dichtergenius und seine Zeitverhältnisse, dieser Ansicht Gewicht zu geben versucht hat.*) Es mag sein, daß in abstractem Raisonnement man sich von jenem Anfang aus, der unter der Aegide unsers Dichters damals zu einer „deutschen Schule" der Dichtkunst gemacht schien, einen andern Fortgang als möglich vorstellen kann, einen solchen, der in den äußern Formen dem Vaterländischen, dem ursprünglich Germanischen näher blieb. In solchem Raisonnement mag man denn auch „dem Meister die Schuld geben," wenn diese Schule „weder so festen unerschütterlichen Grund gelegt, noch sich so ausgebreitet hat, noch so schnell und sicher fortgewachsen ist, wie etwa die spanische seit Lope, oder die englische durch Shakespeare, oder die griechische durch Aeschylus." Wir unserseits halten uns an Das, nicht was möglicher Weise hätte geschehen können, sondern was geschehen ist; hier aber finden wir, bei aufmerksamer Betrachtung der Geschichte, überall das Wort unsers Dichters**) bewährt, daß „den großen

*) Ludwig Tieck in der Einleitung zu Lenz' Gesammelten Schriften. Es wird zwar dort diese Ansicht nicht in der eigenen Person des Kritikers ausgesprochen, aber der Leser kann nicht umhin, sie dafür zu nehmen. — Eben dort findet man (S. LXXI ff.) eine interessante Charakteristik der vornehmlichsten Persönlichkeiten jener Sturm- und Drangperiode.

**) Werke XXVII, S. 92.

Fortschritt“ von der Naturschönheit zur gebildeten, zur Idealschönheit, „diesseits der Alpen Niemand für sich gethan hat.“ Die Geschichte der deutschen Nation, des deutschen Geistes im Ganzen und Großen zeigt, wie der Weltgeist diesem Geiste die Bestimmung angewiesen hat, nicht aus sich selbst heraus, nicht in isolirter Abgeschlossenheit seiner Nationalität die höhern Stufen sittlicher, intellectualer und ästhetischer Bildung zu erreichen. Eben der Beruf des deutschen Volkes, in der Entwickelungsgeschichte des neuern Völkergeistes als tiefster geistiger Mittelpunkt die Einheit und Stetigkeit dieses Geistes festzuhalten, brachte jene Universalität der Strebungen und Richtungen, brachte jene Bedürftigkeit des deutschen Gemüths mit sich, das Höchste und Herrlichste, das Vollkommene in einem Fernen und Jenseitigen, in den Urbildern des Alterthums zu erkennen und zu verehren, und in dieser Verehrung sich selbst zu ihm heranzubilden. Dieses Schicksal, diese weltgeschichtliche Bestimmung der Nation nun ist es, welche sich in dem Lebens- und Bildungsgange des Größten ihrer Dichter spiegelt. Goethe ist nirgends mehr Deutscher, als wo er scheinbar aufhört, Deutscher zu sein. Eben das ächt deutsche Gemüth in ihm ist es, welches ihn scheinbar das Vaterländische, das Volksthümliche verläugnen, und sittliche Klarheit eben so, wie künstlerische Vollendung nur außerhalb des Vaterlandes finden läßt. Wie sein Volk, so bedurfte auch Er, um beides zu erlangen, der Anschauung eines dem rastlosen, phantastischen Gemüthsstreben, dessen unmittelbarem Ausströmen seine

frühere Dichterperiode gewidmet ist, wie aus einer höhern Welt himmlische Ruhe und Verklärung entgegenkommenden, theils durch Führung und Erfüllung, theils durch Bekämpfung und Strafe bald sanft, bald streng es beschwichtigenden Genius. Dieser Genius ist es, dessen Ahnung im Ideale der Antike den Dichter unwiderstehlich aus der Heimath zog, dessen Menschwerdung er in der Schöpfung seiner edelsten weiblichen Gestalten, einer Iphigenie, Leonore, Natalie, Dorothea, Ottilie feiert. Seine allmächtig beseelende Nähe bethätigt sich in dem melodischen Rhythmus, den von jetzt an seine Rede gewinnt, in der steigenden Verklärung und Vergeistigung der Naturelemente, die er mit wissenschaftlichem Bewußtsein zu durchdringen und zu bändigen weiß, in der sittlichen Reinheit und dem heitern Ernste der Lebensbilder, die er nicht mehr, wie sonst, im Fluge aufgreift oder aus dem rasch vorbeirauschenden Strome gewaltsam hervorreißt, sondern sie mit plastischer Schöpferkraft dem urkräftigen Boden des dichterischen Gemüthes abgewinnt und eben so ruhig, als kräftig über ihm festzugründen beflissen ist. — Nicht also ein Rückschritt, sondern ein Vorschritt ist die Wiedergeburt, welche Goethe's Geist um die Zeit erfuhr, als er in der Welt Italiens und der alten Hellas heimisch ward und dort das Bewußtsein eines Ideales schöpfte, welches zu seinen frühern Idealen sich wie die gediegene Klarheit der Vernunft, wie die besonnene Herrscherkraft des Geistes zu der ungebändigten Macht der Leidenschaft, zu der wuchernden Ueppigkeit des genialen Naturtriebes verhielt. In

der auf den Moment dieser Wiedergeburt nachfolgenden Periode seiner Schöpferthätigkeit ist die frühere, aber nicht umgekehrt in der früheren die spätere, verklärt enthalten, und Iphigenie, Tasso, Meister sind die goldenen Blüthen in Goethe's Dichterkranze, während Berlichingen, Werther, Faust nur eben im Aufbrechen begriffene Knospen sind.

Es liegt in den ewigen Gesetzen, denen die Geisterwelt eben so, wie die Natur, gehorcht, daß ein Geist, der jene unreife und formlose Periode des genialen Strebens nur durchging, um sich über sie zu erheben, daß ein solcher auch innerhalb ihrer Grenzen keineswegs den Geistern gleichartig erscheinen konnte, die auf dem niedern Standpunkte stehen zu bleiben oder in jenem wüsten Treiben unterzugehen bestimmt waren. Vorzeichen und Ankündigungen der spätern Erhebung sind schon den frühesten Werken Goethe's deutlich aufgeprägt, und sie eigentlich sind an ihnen das Siegel ihrer Unsterblichkeit. Dies nun gilt vor allen von dem Fragmente des Faust. In dieser Dichtung ist recht eigentlich das Ende und der Abschluß jener frühen Periode des Goethe'schen Dichterlebens niedergelegt, und dasjenige Bewußtsein ausgesprochen, welches der Geist dieser Periode, ohne noch, wie er später in Goethe that, sich über sich selbst zu erheben, oder an einen Geist von höherer Abkunft zu entäußern, über sich selbst gewinnen konnte. Hart und unversöhnt stehen sich in dem Fragmente jene gewaltigen Gegensätze gegenüber: das Naturgute, das nur noch Streben, aber nicht Erfüllung ist, und das Böse,

in welches jenes Gute umschlägt und sich verkehrt, so lange es noch sich selbst überlassen bleibt und nur dem Naturgesetze, aber nicht dem höhern Gesetze des göttlichen Geistes gehorcht.*) Bis zum Bewußtsein dieses Gegensatzes, bis zur Einsicht in die Nothwendigkeit dieses Umschlagens dessen, was bisher den Inhalt seines Strebens ausgemacht, in sein Gegentheil, hatte es der Dichter gebracht, und durch die Klarheit dieser Einsicht, durch die Festigkeit und Sicherheit, mit der er das Problem in seinem Mittelpunkte erfaßte, seinen Beruf zu einem noch weitern Fortschritte dargethan.

Schon die Wahl des Stoffes, (die indessen nicht Wahl, sondern unwiderstehlicher Drang des Genius war) ist in der Dichtung des Faust unstreitig als eingegeben von dem Bewußtsein zu betrachten, welches von der bisher verfolgten Richtung des dichterischen Strebens sich abzuwenden begann. Zwar darf man auf diese Wahl darum nicht allzuviel Gewicht legen, weil gleichzeitig auch andere Dichter denselben Stoff bearbeitet haben, ohne sich, wie Goethe, über den Geist der Zeit zu erheben, oder auch nur vollständig von diesem Geiste durchdrungen zu sein. Dieses aber unterliegt keinem Zweifel, daß Goethe durch den In-

*) Es ist derselbe Gegensatz, welchen Schiller, im Sinne des damaligen Kantianismus, doch nicht ohne eigene Veranlassung Goethe's, so ausdrückte: „Verstand und Vernunft scheinen mir in diesem Stoff auf Tod und Leben mit einander zu ringen." Briefwechsel mit Goethe, III, S. 140. vergl. S. 136.

stinct seines Genius in der Sage die Lösung eines Räthsels verborgen ahnete, welches auf jener Stufe seines poetischen Bewußtseins noch ein Räthsel bleiben mußte. Der Sinn der Sage ist Verwerfung dessen, was der Sinn jener Zeit für das Edelste und Höchste nahm. Goethe, ohne selbst noch zu solcher Verwerfung sich zu entschließen, und hierin, — wir wagen es auszusprechen, — hinter dem Sinn der Sage zurückbleibend, — fühlte sich doch um so mächtiger, um so geheimnißvoller von ihr angezogen, als in ihm eben das Bewußtsein von der finstern Seite jenes Treibens aufzudämmern begann. Es war eine Selbstanklage, ein Gericht, das er über sich selbst hielt, wenn er mit der Person des Helden jener Sage die seinige identificirte, und auf sich die Zurechnung der Sünden nahm, die auf Jenem, dem Bewußtsein des Dichters freilich noch problematisch, zu lasten schienen. — In eben diesen geistigen Zuständen des Dichters aber, welche die Wahl des Stoffes bestimmten, liegt auch der Grund der Form, oder vielmehr der Formlosigkeit, der Unvollendung, in welcher die Dichtung hervorgetreten ist, und von der auch die spätere Umarbeitung noch vielfache Spuren trägt. Faust trat zuerst in Gestalt eines Fragmentes auf, und alles von dem Dichter später Hinzugegebene hat, trotz aller Kunst des Dichters und allem Scharfsinn seiner Ausleger, nicht den Erfolg gehabt, die Dichtung im höchsten und eigentlichen Wortsinne als ein abgeschlossenes Ganze erscheinen zu lassen. Sie ist in gewissem Sinne noch immer, selbst nach dem Erscheinen des zweiten Thei-

les noch, Fragment geblieben, da es, wie schon vorlängst die einsichtigsten Kritiker bemerklich machten, in ihrer ersten Anlage und Natur lag, Fragment bleiben zu müssen.*)

Auch hier nun haben wir zunächst ein Mißverständniß zu bekämpfen, welches vielfach Platz ergriffen hat, sowohl unter Denen, welche diese fragmentarische Natur der Dichtung, die Verschiedenartigkeit ihrer Theile anerkennen, als auch unter Denen, welche sie läugnen und in ihr wirklich ein künstlerisches Ganze zu besitzen meinen. Man hat in jenem Mangel, dafern man nämlich ihn einzugestehen sich entschloß, — man hat in ihm den Ausdruck, die nothwendige Folge eines Mißverhältnisses erblicken wollen, in welchem sich der Dichter, nicht als Dichter, sondern als Mensch, als erkennender Geist von beschränktem Erkenntnißvermögen, zu seiner riesenhaften Aufgabe befinden soll. Diese nämlich pflegt man als die Aufgabe einer Theodicee zu bezeichnen, ungefähr in demselben Wortsinne, wie in welchem Leibnitz eine solche wissenschaftlich unternahm: eines Versuchs, wegen des Uebels, das in der Welt sich findet, die Gottheit zu rechtfertigen, dergestalt, daß solches Uebel als nothwendiges Mittel zum höchsten Guten dargestellt werde. Setzt man hierbei voraus, wie unter jenen Deutern Manche dies voraussetzten, daß die dem Menschen vergönnte Erkenntniß

*) Auch Goethe selbst äußerte sich in gleichem Sinne eben damals, als er daran ging, die Dichtung zu vollenden. Briefwechsel mit Schiller, III, S. 139.

zur Lösung dieses Räthsels nicht ausreiche: so wäre die Nichtvollendung eines Werkes, welches solche Lösung nicht nur zu finden, sondern, was unstreitig mehr ist, dichterisch darzustellen sich unterfinge, nur die unvermeidliche Folge des ungehörigen Unternehmens. Wie man wegen eines solchen den Dichter rechtfertigen wolle, muß Jenen überlassen bleiben nachzuweisen, die in aller Dichtung nur reflectirende Weltweisheit zu erblicken sich gefallen. Auch dann nämlich, wenn man die spätere Ergänzung des Werkes für eine wirkliche Vollendung desselben in dem Sinne zu nehmen berechtigt wäre, als ob darin jener Gedanke einer Theodicee eine befriedigende Ausführung erhalten habe, auch dann würde noch immer die Frage zurückbleiben, ob ein solcher, offenbar didaktische Zweck dem Begriffe eines dichterischen Kunstwerkes, einer Tragödie gemäß sei, ob nicht dadurch vielmehr die Poesie zur reflectirenden Prosa, die Tragödie zum Lehrgedicht herabgezogen werde?

Wir unserseits halten die fragmentarische Gestalt, welche der Göthe'schen Tragödie wenigstens in ihrem ersten Theil, — von dem zweiten gleich nachher ein Mehres, — unsers Erachtens allerdings geblieben ist, für die Folge eines anderen, leichter zu entschuldigenden und leichter zu erklärenden Mißverhältnisses. Es ist dasselbe Mißverhältniß, welches, wie wir oben bemerkten, zwischen dem Sinne der Dichtung und dem Sinne der Sage obwaltet, die den Stoff der Dichtung gab. Ein Mißverhältniß nennen wir diese Entfernung von dem Sinne der Sage, während in andern Dich-

tungen, z. B. in der Iphigenie, solche Entfernung vielmehr eine Umbildung, ja eine Verklärung der Sage durch das Gedicht zu nennen ist, — in diesem Falle darum, weil der Dichter hier nicht, wie anderwärts wirklich, den Sinn der Sage, die Weltanschauung, aus welcher die Sage hervorgegangen ist, beherrscht und frei darüber schwebt. Wir möchten vielmehr — von der ursprünglichen Dichtung, nicht von den später hinzugekommenen Theilen — sagen, daß der Dichter, von seinem persönlichen Standpunkte und dem Standpunkte des Zeitalters aus die Gestalten der Sage neu erschaffend und den reichen Inhalt seiner Lebenserfahrung in sie hineinbildend, nichts destoweniger ihre eigentliche innere Bedeutung erst sucht und durch dichterische Betrachtung der Sage zu gewinnen trachtet. Erst das vollständige Verständniß jener Gestalten würde ihm, — so scheint er zu meinen, — den Schlüssel zu seiner eignen Dichtung, den springenden Punkt, aus welchem die organische Einheit der Dichtung sich hervorgestalten soll, zu geben vermögen. Aber die Gestalten der Dichtung sind von vorn herein in einem der Sage fremden Sinne, obgleich mit ausdrücklichem Bezug auf die Sage und Hinstreben nach deren Mittelpunkt, entworfen: darum vermag auch die Sage nicht, ihnen zu geben, was sie doch ohne dieselbe, in Folge ihrer ursprünglichen Abhängigkeit von ihr, nicht erlangen können. — Später ist diese Unmöglichkeit, von dem frühern Standpunkte aus und im ursprünglichen Sinne die Tragödie zu Ende zu führen, dem Dichter zum

Bewußtsein gekommen. Er hat von dem völlig umgewandelten Standpunkte der Weltansicht und Dichtungsweise seiner reiferen Lebensjahre aus einen völlig neuen Plan des Werkes entworfen, und nicht ohne einige Gewaltsamkeit*) das ältere Fragment in denselben eingereiht. Von einer ernsteren Rückbeziehung auf die Sage, von einem Streben, in den Sinn der Sage einzudringen und denselben nachschaffend wiederzugeben, ist in dieser neuen Dichtung nicht die Rede mehr. Kaum, daß der Dichter noch einzelne Motive der Sage benutzt; das Ganze des Werkes ist, der Idee sowohl, als der Ausführung nach, seine eigene freie Erfindung und spielt in einer von der Welt der Sage durch und durch verschiedenen Welt.

Es ist kein Zweifel, daß Faust, wie Goethe ihn schon in der ursprünglichen Dichtung uns darstellt, als ein seinem Selbst und innersten Wesen nach edler Charakter erscheint, an dem das Böse nur als äußerer Anflug haftet, und den Mephistopheles zwar als Diener und Gesell begleitet, ohne aber daß darum als ausgemacht betrachtet werden könnte, daß hinwieder die Seele des Faust dem Mephistopheles als Eigenthum anheimgefallen sei. Dies hat, als Sinn seiner Dichtung, der Dichter in dem „Prolog im Himmel" ausgesprochen, der freilich

*) Das Bewußtsein dieser Gewaltsamkeit spricht sich in den Worten des Vorspiels aus:

Das Mögliche wird der Entschluß
Beherzt sogleich beim Schopfe fassen.
Er wird es dann nicht fahren lassen
Und wirket weiter, weil er muß.

zu den später hinzugekommenen Partien gehört, aber doch mit den früheren Theilen insoweit zusammenstimmt, daß man ein richtiges Bewußtsein über den Sinn auch dieser Theile in ihm ausgedrückt finden kann. Besonders merkwürdig aber ist, wie Goethe den eigentlich charakteristischen Moment in der Persönlichkeit seines Helden, das Streben nach Wissenschaft, nach magischer, das heißt, — denn diesen Sinn gewinnt der Begriff der Magie unter den Händen unsers Dichters, — nach dichterisch-philosophischer Naturerkenntniß und Weltdurchschauung, durchaus rein hält, und den Fall des Helden nicht als ein Umschlagen des idealen Strebens selbst zum Bösen und Verruchten, sondern nur als ein Herabsinken des Menschlichen in ihm zur Sinnlichkeit, verstanden wissen will. Sein Faust begehrt vom Teufel nicht, wie der Faust der Sage, Wissenschaft und höhere Einsicht, Lösung der höchsten Räthsel des Daseins; er begehrt sie nicht und erhält sie mithin auf diesem bedenklichen Wege auch nicht. Im Gegentheil er entsagt ausdrücklich allem Wissensstreben, er verlangt in den Strudel glühenden Lebensgenusses sich zu stürzen und dort Vergessenheit der höhern Ansprüche seines Geistes zu trinken. Wenn dennoch und trotz des mit dem Teufel abgeschlossenen Bundes, jener höhere Trieb in ihm nicht erlischt; wenn mitten im Aufkeimen der Sinnenlust der Held auf's neue von ihm überrascht und zu stiller, andächtiger Betrachtung in die Einsamkeit von Wald und Felsenhöhle zurückgeführt wird, ja wenn jene Liebe selbst, die der Teufel durch Aufregung der

Sinnlichkeit in ihm angefacht hat, auf einen edlen Gegenstand treffend, einen edlern, reineren Charakter annimmt: so sieht man, wie der Dichter es ausdrücklich darauf anlegt, einen Gegensatz, einen Kampf beider Principien, des guten und des bösen, als vorgehend in der Seele des Helden darzustellen.*) Durch die Begleitung des Mephistopheles wächst die Macht des bösen Princips; ja wir sehen im Laufe des ersten Theiles der Tragödie den Helden von Stufe zu Stufe bis nahe an den äußersten Gipfel der Frivolität und verbrecherischen Selbstsucht fortgeführt werden. — Es fragt sich: was kann hier die Intention des Dichters bei der ersten Anlage zu seiner Dichtung gewesen sein? Nehmen wir an, daß in dieser Intention schon damals nicht nur dasselbe Ziel, sondern auch derselbe Weg, das Ziel zu erreichen, enthalten war, den der Dichter später im zweiten Theile einschlug, so bleibt uns kaum etwas anderes übrig, als, mit einem der Ausleger dieses Gedichtes,**) alle Sünden und Verbrechen Faustens für „Verfehltes auf der Erde" zu erklären, „woran sich Faust außer Schuld weiß, sich also auch nicht darüber abhärmen und den Kopf zer-

*) Diesen Gegensatz spricht Faust auch ausdrücklich aus, in den Worten zu Wagner:

Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust!
u. s. w.

Der Faust der Sage hätte diese Worte nicht sprechen können, denn in ihm erwacht jener Trieb, den der Goethe'sche Faust seine zweite Seele nennt, erst nachdem der erste, absolut geistige, ihn dem Teufel in die Arme geführt hat.

**) Schubarth in den „Vorlesungen über Goethe's Faust."

brechen darf, da das Universum, der Herr, ja überreich ist, um die Lücken eines ganzen Erdenseins sofort zu suppliren.“ Mit Recht haben andere Kritiker an einer solchen Moral Anstoß genommen und ein Gedicht, welches die Absicht hätte, sie zu lehren, für ein frivoles, sittlich verwerfliches erklärt. Wir aber fragen, bevor wir in dieses Verwerfungsurtheil einstimmen, ob diese Verirrung seiner Ausleger auch wirklich dem Dichter selbst zur Last fällt? Ist es in der That die Meinung des Dichters, daß, wie Jene die Intention des Werkes auszudrücken beliebt haben, „ein in seiner allgemein menschlichen Begrenztheit sich unbehaglich fühlender Charakter das Recht hat, sich über alle Grenzen und Schranken, die dem Menschen nothwendiger und zufälliger Weise gezogen sind, hinaus zu versetzen, um mit der Phantasie in jener ungebundenen, doch gefälligen, Willkührlichkeit und Zügellosigkeit den nie endenden Wettstreit zu beginnen“?

Wir glauben nicht, dem unsterblichen Dichter zu nahe zu treten, wenn wir die Behauptung wagen, daß seine herrliche Dichtung, so viel die bei ihrer ersten Anlage ihr zum Grunde liegende sittliche Weltansicht betrifft, von einem skeptischen Standpunkt aus entworfen ist. Wie allenthalben aus dem Zweifel sich die Gewißheit des Wahren, aus der noch unsicher umherirrenden Betrachtung die klare Zuversicht hervorringen muß: so bezeichnet das Goethe'sche Dichterwerk eben durch diese seine Skepsis den Abschluß jener Sturm- und Drangperiode des deutschen Dichtergenius und den Beginn einer edleren, gediegeneren

Bildung, welche dieser Genius sich anzueignen im Begriffe war. Hervorgegangen aus dem Bewußtsein von der Beimischung trübender, bösartiger Elemente in die Reinheit jenes idealen Strebens, in welchem das im Abscheiden begriffene Zeitalter unmittelbar das Höchste zu besitzen wähnte, stellt das Fragment des Faust solche Vereinigung widersprechender Elemente zunächst nur problematisch hin, als eine Thatsache, deren Bedeutung noch unklar ist. Der Faust, der mit Mephistopheles den Bund eingeht, der Gretchen verführt und allem geistigen Streben, allem Wissensdrange entsagt, kann weder, wie der Faust des zweiten Theiles, durch die himmlische Liebe gerettet werden, noch, wie der Faust der alten Sage, in ewiger Verdammniß untergehen. Er kann beides nicht, aus dem Grunde, weil er von Haus aus das Geschöpf einer dichterischen Weltansicht ist, für welche, wie der Dichter deutlich selbst ausspricht,*) es weder eine Seligkeit, noch eine Verdammniß giebt, die nur ein Naturleben des Geistes kennt, und der das Reich der göttlichen Gnade, eben so wie das Reich der strafenden Gerechtigkeit, in eine nebelumhüllte Ferne gerückt ist. Eben dieser Umstand, weit entfernt, der Wirkung dieses Gedichtes Eintrag zu thun, ist es vielmehr ganz vorzüglich, welchem die Dichtung in ihrem ersten Theile ihre tiefe, gewaltige

*) Das Drüben kann mich wenig kümmern,
— — — — — — —
Davon will ich nichts weiter hören,
Ob man auch dorten haßt und liebt,
Und ob es auch in jenen Sphären
Ein Oben oder Unten giebt.

Wirkung auf die Nation, auf das gesammte Zeitalter zu danken hat. Man denke sich jenen Theil gleich anfangs mit dem Schlusse, der jetzt in dem zweiten Theile vorliegt, hervorgetreten, und es wird mehr als fraglich, ob er dann nur einen Theil des Erfolges gehabt haben würde, den er ohne jenen Schluß gehabt hat. Dem Zeitalter selbst war das ungeheure Welträthsel ohne eine Aussicht auf eine Möglichkeit seiner Lösung aufgegangen; es meinte sich den Dogmen entwachsen, welche ihm, freilich in veralteter Form und zum todten Buchstaben erstarrt, von den Priestern des alten Dienstes vorgetragen wurden. In der Dichtung dagegen fand es dieses Räthsel, dieses Problem in seiner ganzen schwindelnden Tiefe ausgesprochen: was Wunder, wenn es von der Dichtung um so mächtiger sich ergriffen fühlte, je mehr ihm aus derselben der Sinn, der im tiefsten Grunde sein eigener war, zur Klarheit des Bewußtseins und zur festen dichterischen Gestalt gebracht entgegen leuchtete?

Die Sage von jenem finstern Magus klang in tief bedeutsamen Tönen zu dem jugendlichen Dichter herüber, der die Scheidung der Elemente, welche damals in trüber Mischung durch einander gohren, wenigstens nach einer Seite hin, zu vollbringen berufen war. Er fühlte sich gedrängt, sie dichterisch zu gestalten, zum Symbol, nicht sowohl, was an sich selbst vielleicht die Sage solches zu werden noch mehr geeignet wär, der auszuscheidenden Elemente, als vielmehr eben jener wild und trübe gährenden Mischung. Solch eine Darstellung, symbolisch für den Charakter des Zeitalters,

aus dem sie hervorging, symbolisch für den Charakter des Dichters, der sie schuf, ist Faust, das Fragment, die edelste und tiefsinnigste unter den jugendlichen Schöpfungen unsers Dichters. Man hat Unrecht, nach einem Zwecke, nach einem Endziele dieser Dichtung zu fragen; sie hat keinen andern Zweck, als, die damalige Gemüthslage des Dichters und seiner Zeitgenossen dichterisch auszusprechen. Selbst wenn der Dichter, wie man vielleicht aus einigen seiner spätern Aeußerungen schließen könnte, selbst wenn er ausdrücklich schon damals den Plan zu Faustens Rettung gefaßt haben sollte: so würde man sagen müssen, daß er diesen Plan nicht aus der Idee seiner damaligen Schöpfung, sondern aus dem Vorgefühl seiner Zukunft geschöpft haben kann. Ja es würde dann das Unvermögen, in welchem er sich dennoch fand, dem Werke schon damals diese Wendung zu geben, nur um so lauter dafür zeugen, daß die Wendung eine dem Sinne, dem Geiste der ursprünglichen Dichtung mit nichten gemäße ist. Sie hat mit dem ursprünglichen Kerne des Gedichtes auch durch die spätere Ueberarbeitung nicht in eine volle und reine Einstimmung gebracht werden können. Hierin eben liegt der Grund, welcher das Verständniß des Werkes in der Gestalt, wie es jetzt abgeschlossen vor uns liegt, so sehr erschwert, und so viele seiner Ausleger in den Vorstellungen, die sie sich über Intention und Gedankengang des Dichters bildeten, irregeleitet hat.

Der Umschwung, der in der Seele des Dichters eben zu der Zeit vorging, als er das alte Fragment

vorläufig abschloß und zum Druck übergab,*) bestand darin, daß er ein Ideal der Schönheit und aller edleren Geistesbildung an sich heranzog, und so den entscheidenden Schritt that, die Nebel jener Entwickelungsperiode zu zerstreuen und das reine Sonnenlicht des Kunstideales über die vaterländischen Gefilde leuchten zu lassen. Hierbei aber blieb ihm der tiefere Einblick in das Element des Gegensatzes, in die Natur des Bösen, des Häßlichen und des Dämonischen, im Ganzen fremd. Ja er entfernte sich von dem Bewußtsein dieses Elementes, von der objectiven, philosophischen und dichterischen Beschäftigung mit ihm, in demselben Verhältnisse, in welchem er mehr und mehr in jener Idealwelt heimisch ward. Der eigentliche Sinn der Sage von Faust lag deshalb dieser Periode eben so fern, ja ferner noch, als jener früheren. So oft der Dichter, durch einen geheimnißvollen Zug seines Genius dahin geführt, zu dem Werke zurückkehrte, dem er bereits einen so reichen Theil seines Selbst einverleibt hatte, so konnte er dasselbe nie in der Weise umgestalten, wie es hätte von Grund aus umgestaltet werden müssen, um in entsprechend vollständigem Sinne die Darstellung des bösen Genius zu enthalten, wie einige der edelsten Werke seiner reifern Periode das Ideal und den Genius des Guten und Schönen dichterisch verwirklichen. Diese Wendung hätte aus dem

*) Bekanntlich während seines zweiten Aufenthalts in Rom, im Winter 1787—88. S. darüber die Briefe aus Rom, im 29sten Bande seiner Werke.

risch=philosophischen Skepsis hervorgegangene; sie verlieren ihre Bedeutung, wenn sie als feste, kategorische betrachtet werden, wenn der Dichtung ein positiver, dogmatischer Hintergrund gegeben wird. Wie der Dichter, so muß daher auch der Kritiker für die Deutung und die Beurtheilung des zweiten Theiles, obgleich er sich des Rückblicks auf den ersten nicht entschlagen kann, nicht entschlagen soll, doch einen wesentlich von dem des ersten verschiedenen Standpunkt einnehmen. Diejenigen erweisen dem Dichter einen schlechten Dienst, die seine Weisheit zu verherrlichen meinen, wenn sie beide Theile als das geschlossene Ganze einer, alle göttliche und menschliche Wahrheit in sich zusammenfassenden Weltdichtung darstellen. Möchten sie bedenken, daß, indem sie hiermit die Wirkung zerstören, die der erste Theil für sich allein erreichen konnte, sie zugleich den richtigen Standpunkt für das Verständniß und die Beurtheilung des zweiten Theiles verrücken. Denn wesentlich darin besteht dieser Standpunkt, daß man zuerst an der freien, in unerschöpflichem Reichthum sich ergehenden Phantasieschöpfung sich erfreue, und dann erst die theils auf der Oberfläche leicht und heiter hinspielende, theils im Innern der Dichtung tiefverborgene Weisheit der Gleichnißreden und der allegorischen Gestaltung bewundere.

Sollte man das eigenthümliche Verhältniß dieser Doppeldichtung durch eine Analogie aus der Geschichte der Dichtkunst erläutert wünschen, so würden wir zu diesem Behufe die zwei unstreitig schönsten aller auf uns gekommenen Tragödieen des Alterthums in Vor=

schlag bringen, die beiden Oedipus des Sophokles. Es hat sich die Ueberlieferung erhalten, daß Sophokles seinen zweiten Oedipus, eben so, wie Goethe seinen zweiten Faust, in hohem Alter gedichtet habe. Dieser Annahme ist nun zwar der Charakter des herrlichen Werkes insofern nicht günstig, als dasselbe zu viel von jenem rein menschlichen Pathos enthält, dessen Ausdruck nur dem noch vollkräftigen Mannesalter ganz zu gelingen pflegt. Dagegen beruht jene Sage selbst wahrscheinlich auf der, wie wir dafür halten, richtigen Wahrnehmung, wie zwischen beiden Tragödieen ein Verhältniß solcher Art obwaltet, welches entweder auf eine zwischen der Schöpfung beider wirklich abgelaufene Lebensperiode hindeutet, oder wenigstens durch die Fiction einer solchen sich symbolisch bezeichnen läßt. Der erste Oedipus hatte, eben so, wie der erste Faust, nur in der Weise der antiken, wie dieser in der der modernen Weltanschauung, das tragische Welträthsel in seiner furchtbaren Härte ausgesprochen; er hatte, da er die Lösung nicht geben konnte, mit der grellsten Dissonanz geschlossen. Der zweite hat, ähnlich wie der zweite Faust, die Bestimmung, nicht zwar aus sich selbst jenes Räthsel zu lösen, — denn der Standpunkt des tragischen Bewußtseins über das Problem als solches ließ auch dort keine eigentliche Lösung zu — wohl aber eine mild verklärende Poesie gleich als einen Schleier über das Geschehene zu ziehen und durch ihre versöhnende Kraft die wahre Versöhnung, die jenseit des der dramatischen Kunst zugänglichen Schauplatzes liegt, ahnen zu lassen. Sowohl das eine, als das

andere ist bei Sophokles nicht minder, wie bei Goethe, mit solcher Tiefe und dichterischer Schönheit ausgeführt, daß beide Werke unwillkührlich den Eindruck zurücklassen, als müßten auch sie, wie wir von den Goethe'schen thatsächlich dies wissen, die höchsten Ergebnisse der eigenen, allmählig gewonnenen inneren Lebenserfahrung des Dichters sein. Beide sind daher auch eben so, wie die Goethe'schen, gegen einander selbständig und von einander unabhängig, und dennoch durch ein innerliches Band zur Einheit verknüpft, welches sich insbesondere darin äußert, daß das zweite, um durchaus verstanden zu werden, der Voraussetzung des ersten nicht entbehren kann.

Sollte freilich diese Vergleichung weiter ins Einzelne verfolgt werden, so würde sich, was zunächst den ersten Theil des Faust betrifft, der wichtige Unterschied ergeben, daß dieses Werk sich nicht auf gleiche Weise, wie der erste Oedipus allerdings, zur gediegenen Einheit eines dramatischen Kunstwerkes, einer Tragödie hat zusammenschließen wollen, sondern, wie wir schon bemerkten, ein Fragment geblieben ist. Ueber die dichterische Herrlichkeit dieses Fragmentes zwar hat die Stimme der Nation, die Stimme des Zeitalters entschieden, und unsere Absicht kann es gewiß nicht sein, den hohen und wohlverdienten Ruhm dieser Dichtung im Geringsten antasten zu wollen. Die Anschauungen und Erlebnisse seiner Jugendzeit, welche der Dichter in diesem Werke niedergelegt und mit den Erfahrungen und Reflexionen eines spätern Alters durchwoben hat, sind so reiche und tiefe, ihre Darstellung eine so frische,

urkräftige und innige, die Gedankenfülle endlich, die sich in einem solchen Geiste an einen solchen Inhalt knüpfen und durch ihn bei jedem neuen Hinzutreten immer neu wieder angeregt werden mußte, eine so umfassende und gewaltige, daß in allen diesen Beziehungen Faust den höchsten Werken Goethe's würdig zur Seite steht und mit vollem Rechte denselben beigezählt wird. Allein daß, bei aller ihrer Herrlichkeit im Einzelnen, diese Tragödie der eigentlich dramatischen Einheit und Abgeschlossenheit entbehrt: dieses Urtheil, wie wir es auf einer gediegenen Einsicht in die Entstehung des Gedichtes begründet glauben, bewährt sich auch bei unbefangener, nicht reflectirender, sondern dem unmittelbaren Eindruck sich hingebender Auffassung der Poesie als solcher. In dem ältern Fragmente war Ton und Haltung, Sprache und Styl noch völlig aus Einem Gusse; dort hat die Dichtung noch diejenige Einheit, die ein Bruchstück, das nur Bruchstück ist, haben kann. Die bei der spätern Ueberarbeitung eingeflochtenen Scenen, von so hohem Werthe sie für sich betrachtet sind, haben dem Ganzen jene Einheit des Grundtons entzogen, ohne die künstlerische Einheit, die es zum dramatischen Organismus machen würde, ihm geben zu können. Sie sind und bleiben Kunstpoesie, während die ältern Scenen vielmehr den Charakter der Naturpoesie tragen. Als Kunstdichtung stehen sie nun zwar an sich keineswegs niedriger, sondern eher höher, als jene Naturdichtung, aber ihre gebildete, selbstbewußte Schönheit eben stört die unbefangene, bewußtlose Schönheit dieser letzteren. Um die Einheit

des Tones herzustellen, hätten nicht die später gedichteten Scenen den früheren, sondern umgekehrt die früheren den spätern angepaßt werden müssen. Das Werk hätte neu von Grund aus umgearbeitet werden müssen, wie Goethe solches gleichzeitig bei verschiedenen andern seiner Dichtungen that, bei dieser aber ein Gleiches zu thun unstreitig durch das Gefühl der urkräftigen Bestandfähigkeit des Vorhandenen zurückgehalten ward. — Hierzu kommt, daß, obgleich jene Ergänzungsscenen im Ganzen mit der Absicht gearbeitet sind, in den Sinn und die Haltung der früheren sich einzufügen, doch der Plan zum zweiten Theile bereits entworfen war. Der Dichter konnte nicht mehr umhin, es sich zur Aufgabe zu machen, die von dem frühern durchaus abweichende Wendung dieses zweiten Theils, da es in den ältern Scenen nicht geschehen war, in diesen neu hinzugedichteten vorzubereiten, und gleichsam das Schiff seiner Poesie nach dieser Richtung hinzulenken.

Mit diesen Bemerkungen über den Charakter des ersten Theils der Tragödie steht auch, was wir von der Wirkung wissen, welche diese gewaltige Dichtung auf Zeit und Volk geübt hat, keineswegs im Widerspruche. Es bedarf nur einer unbefangenen Prüfung dessen, was Jeder in sich selbst, und einer aufmerksamen Erwägung dessen, was er von Andern erfahren hat, um sich zu überzeugen, wie der Genuß, die Geistesnahrung, die wir von Jugend auf aus dem Werke gezogen haben, das uns Allen ein Begleiter durchs Leben geworden ist, mehr das Resultat des an-

haltenden, mit begeisterter Liebe gepflogenen Studiums sein möchte, als, wie meist bei andern Werken unsers Dichters, und noch auffallender bei den Werken Shakespeare's, das Resultat eines gewaltigen, augenblicklich mit Einem Schlag sich ergebenden Totaleindrucks. Die Begeisterung für dieses Werk knüpft sich fast überall zunächst an einzelne Stellen, nicht selten an solche, in denen der lyrische oder auch der philosophische Gehalt vor dem eigentlich dramatischen vorwiegt. Der Eindruck dieser Stellen weckt die Ahnung eines Räthsels, eines Geheimnisses, das in dem Werke verborgen sei, und in dem Streben nach der Enthüllung dieses Geheimnisses erwächst erst schrittweise und allmählig die Vertrautheit auch mit der übrigen Dichtung. Hiernach bestimmt sich denn auch die Art und Weise der Kritik, der ästhetisch-speculativen Betrachtung, die wir meist an dem Werke geübt sehen. Je weniger dasselbe als ein Ganzes der unmittelbaren Anschauung klar und faßlich vorliegt, um so mehr findet man sich geneigt, das hier Vermißte, die Einheit und die leitende Idee der Dichtung, hinter derselben, als eine in ihr verborgene und verhüllte aufzusuchen. Daher jene Deutungsversuche, jene Bestrebungen, das Verständniß des Gedichts, welches sich auf dem Wege unmittelbarer Anschauung nicht ergeben will, durch Reflexion zu vermitteln. Schon vor der Erscheinung des zweiten Theiles, der noch auf andere Weise solche Deutungslust in Anspruch nimmt, hat sich jenes Bestreben vielfach hervorgethan; schon damals war man beflissen, den in dem Werke niedergelegten

Ideen als einer nur einem emsigen Studium desselben sich aufschließenden Weltweisheit nachzugehen. — Auch wir läugnen keineswegs, daß Blüthen sowohl als Früchte solcher Weltweisheit in reicher Fülle durch die Dichtung ausgestreut sind, und daß ihnen nachzuspüren allerdings der Mühe lohnt. Nur meinen wir, daß solches erst dann mit unzweideutigem Erfolg wird geschehen können, wenn eine Kritik des Werkes im eigentlichen Wortsinne vorangegangen, das heißt, wenn über die Entstehung und die Zusammensetzung des Werkes im Ganzen, über den dichterischen Werth und Charakter der einzelnen Scenen das richtige Bewußtsein eröffnet ist. In Ermangelung solcher Kritik laufen jene Deutungen Gefahr, dem Dichter entweder abentheuerliche und sittlich bedenkliche, oder auch, was wir noch öfter haben geschehen sehen, triviale Gedanken, Gemeinplätze unterzuschieben, und solche für den eigentlichen Gehalt der Dichtung auszugeben.

Wesentlich ein anderes, als von dem ersten Theile, gilt von der künstlerischen Composition und dem poetischen Charakter des zweiten Theiles. Auch dieser zwar ist eben so wenig, wie der erste, das Werk eines einzelnen, stetigen und ununterbrochenen Schöpfungsactes. Auch bei ihm liegen Entwurf und Ausführung durch weite Zeiträume getrennt auseinander, und die Ausführung selbst ist, wie wir wissen, langsam und immer nur stück- oder partienweise erfolgt. Aber er trägt einen Charakter, der solche allmählige Ausführung, der Einheit des Grundtons unbeschadet, möglich machte, da er nicht, wie der Charakter des ersten Theiles, durch

die Unmittelbarkeit der Stimmung und der Seelenzustände des Dichters bedingt, sondern wesentlich durch selbstbewußte künstlerische Reflexion vermittelt ist. Hierzu kommt, daß, während der erste Theil nach der Einheit der Idee, nach dem organischen Mittelpunkte des Ganzen hinstrebte, dieser zweite aus solchem Mittelpunkte heraus entworfen ist, und seine Ausführung mithin von veränderten Standpunkten, welche der Dichter im Laufe derselben allmählich gewonnen hätte, unabhängig bleibt. Die Auffindung jener Grundidee, die Gewinnung jenes Mittelpunktes trifft zusammen mit dem Abschluß des ersten Theiles, mit der Ausführung derjenigen Scenen, welche den ersten Theil in sich selbst zu vervollständigen und eben als erste Hälfte der Tragödie, auf die eine zweite folgen soll, zu bezeichnen die Bestimmung hatten. Sie fällt mithin in das reiffste Mannesalter des Dichters, in jene Periode, wo er zum klaren Bewußtsein über sich, über das Wesen und über die Bestimmung seiner Poesie gekommen war.*) Die Ausführung erfolgte um einen be-

*) Für die Entstehungsgeschichte der spätern Theile des Werkes sind von Wichtigkeit die Mittheilungen Goethe's in den Briefen an Schiller (Thl. III, S. 129 ff. und Thl. V, S. 259 ff.). Es erhellt daraus, (wie auch aus spätern Aeußerungen Goethe's gegen Zelter) wie eifrig ihn schon zu jener Zeit (1797 und 1800) der zweite Theil des Faust beschäftigte. Eben in diesen Aeußerungen kommt aber auch der Widerspruch zu Tage, in welchem der „Dunst- und Nebelweg" dieser „barbarischen Composition" zu der Richtung, die der Dichter damals in aller Kunst und Poesie für die wahre und rechte hielt, stand. Dieser Widerspruch ließ es damals nicht zur

trächtlichen Zeitraum später, zum Theil erst in seinen letzten Lebensjahren. Sie trägt den Charakter einer Periode, die von der Periode seiner männlichen Reife fast eben so sehr, wie diese selbst von der frühern, jugendlichen, unterschieden ist, und füglich als die dritte Hauptperiode seines Dichterlebens bezeichnet werden kann. Aber dies thut, wie gesagt, der innern Einheit, welche dieser Theil der Dichtung in sich selbst hat, keinen Eintrag. Die Grundidee dieses Theils, wie sie die frühere Dichtung hinter sich hatte und auf ihre Voraussetzung gebaut, aus der Reflexion über sie entstanden war, trug in sich die Bestimmung, ihrerseits nicht unmittelbar zur Ausführung zu kommen, sondern als Keim einer Gestalt zu dienen, die sich unter ganz andern Verhältnissen und Lebensbedingungen entwickeln sollte.

Der Charakter jener dritten Periode des Goethe'schen Dichterlebens, von der wir eben sagten, daß der zweite Faust, wenn nicht dem Entwurfe, so doch der Ausführung nach ihr angehört, ist im Allgemeinen der Charakter dichterischer Reflexion und Selbstbespiegelung. Wir datiren in Goethe's Leben diese Periode von dem Zeitpunkt, da der Dichter in einer aus „Wahrheit und Dichtung" gemischten Darstellung sein Leben zu schildern unternahm. Mehr und mehr sehen wir seit diesem Zeitpunkte ihm den Begriff, die Idee der

---

wirklichen Ausführung kommen; er fand seine Lösung, wie das Werk seine Vollendung, erst in der dritten Periode des Dichters.

Dichtkunst selbst als objective Gestalt und in ausdrücklichem Bezug auf seine Person zum Inhalt und Gegenstand seiner Betrachtung, und diese Betrachtung zum Mittelpunkte seines gesammten Sinnens, Thuns und Schaffens werden. Die gnomische und didaktische Lyrik dieser spätern Jahre, die allegorischen Dramen und Novellen, die Betrachtungen über Kunst und Alterthum, Natur und Menschenwelt: sie sämmtlich haben auf eine oder die andere Weise zu ihrem Princip, zu ihrem leitenden Grundgedanken jenes ausdrücklich in ihnen sich objectivirende Selbstbewußtsein des Dichters. Durch sie alle hindurch zieht sich als vorwaltender Grundton des dichterischen Gemäldes der sanft beleuchtete, harmonische Wiederschein jenes Bildes des Sängers und der Muse, die ihn durchs Leben führt, indem sie das Leben in seiner Seele wiederschafft, welches, zwischen Allegorie und unmittelbarer Wirklichkeit einherspielend, dem Dichter als sein eigener, ihm in dem schon verklärten Bewußtsein gegenständlich gewordener Genius unablässig vorschwebt. Bis in das ferne Morgenland hat den Begünstigten jene sich selbst und ihren Dichter im Bilde des Geistes offenbarende Göttin begleitet; sie hat, dem Liebling zu gefallen, um ihr in reiner Geistigkeit mehr und mehr schwindendes Menschenantlitz zu ersetzen, dort noch einmal jenen bunten, in unendlich mannigfaltigem und glänzendem Farbenspiel schillernden Schmuck angelegt, in welchem sie sich ehemals dem noch nicht herangereiften Kindesauge des Menschengeschlechtes zeigte. Das dichterische Princip dieser Periode, ihr Ideal, ist mithin nicht mehr,

wie das Ideal der zweiten Periode des Dichters, ein objectives, der Dichtung von außen entgegenkommendes. Es ist in das eigene Selbst, in den Mittelpunkt der Individualität des Dichters zurückgekehrt, und die Gestalten, die von dem Lichte, welches aus diesem Mittelpunkte ausgeht, umstrahlt und beleuchtet werden, haben ihre Seele, ihren Sinn und ihre Bedeutung durchgängig in ihrer mehr oder minder offen daliegenden oder verhüllten Beziehung auf das eigene Leben des Dichters, auf seine Schicksale, seinen Bildungsgang und seine Schöpferthätigkeit.

„Am Ende des Lebens gehen dem gefaßten Geiste Gedanken auf, bisher undenkbare, sie sind wie selige Dämonen, die sich auf den Gipfeln der Vergangenheit glänzend niederlassen." Mit diesen schönen Worten, — wenn sie auch in einem andern Zusammenhange gesagt sind *) — hat Goethe selbst den Charakter jener wunderbaren Dichtungen seiner dritten Lebensperiode bezeichnet, in welcher er zu einer vollständigen, selbstbewußten Ueberschauung der zurückgelegten Dichterlaufbahn gelangte, und in welcher er, die Ergebnisse dieser Ueberschauung in kunstreicher Symbolik dichterisch zu gestalten beflissen, durch eine ähnliche Wahlverwandtschaft nach dem Orient sich gezogen fand, wie in seiner ersten nach der heimathlichen Vorzeit, in der zweiten nach dem classischen Alterthume. — Wunderbar nennen wir diese Dichtungen nicht in dem Sinne, wie man häufig wohl dieses Wort als

*) Werke, Bd. 49. S. 87.

wenig sagendes Prädicat eines halb verstandenen Großen oder Schönen braucht, sondern mit der wohlbegründeten Ueberzeugung, hierdurch ihre Eigenthümlichkeit, ihr wahres Wesen auszusprechen. Der gemeinen Wirklichkeit gegenüber zwar ist alle Poesie, alle Kunst ein Wunder; aber in dem Reiche der Dichtung selbst läßt sich ein Land des Wunderbaren von dem Lande des Wirklichen unterscheiden, und Goethe's zweiter Faust gehört, wie die gesammte Poesie der spätern Lebensjahre unsers Dichters, durchaus dieser Sphäre des poetischen Wunders an, an die der erste Faust nur im Einzelnen heranstreifte.

Das Unterscheidende dieser Poesie des Wunders von jener, die wir zum Unterschiede von ihr die rein menschliche nennen wollen, besteht darin, daß sie nicht zum Gemüth, sondern zum Geiste spricht, daß in ihr die Phantasie, diese eigentliche Wunderkraft des Geistes, sich von dem menschlich Wirklichen losmacht und, im Bunde jedoch mit dem das Gebiet dieser Wirklichkeit überschauenden Verstande, als willkührliche Herrscherin über die Gestalten dieses Gebietes schaltet und waltet. Der Verstand bethätigt sich in dieser Vermählung durch ein, die Dichtung wie mit goldenen Faden durchziehendes, sinnreich gesponnenes und tiefsinnig in sich selbst verflochtenes Gewebe der Allegorie, was Dichtungen solcher Art für den reflectirenden Betrachter vor andern zu Gegenständen des Deutens und Auslegens macht. Aber weil nicht der Verstand, sondern die Phantasie das Herrschende, das eigentlich Schöpferische ist, so wird solche Deutung

niemals das eigentliche Wesen der Dichtung zu erschöpfen, niemals Begriffe, die sich mit den Gestalten wie gleichseitige Dreiecke unter einander decken, aufzuweisen vermögen. Das Allegorische ist der freien Phantasieschöpfung, um ihr einen Kern und Gehalt, eine tiefere Lebendigkeit zu geben, einverwebt, aber es ist nicht das vorherrschende, noch weniger das ausschließende Princip der poetischen Gestaltung. Unbeschadet seiner Unterordnung unter die freie Schöpferthätigkeit der Phantasie kann es im Einzelnen das Princip der Erfindung einer Fabel, der Anordnung und Gruppirung von Gestalten und Situationen werden, dafern nur die Ausführung überall den Charakter jener Bildlichkeit trägt, die nicht von dem abstracten Verstande, sondern von einer höheren Kraft des Geistes hervorgerufen und beseelt wird. In diesen Bildern nun ist es, daß die Phantasie, — des Ernstes entbunden, der in anderer Poesie die Bilder zu Gestalten der wirklichen Welt ausprägt, die in dem Leser oder Zuschauer neben dem poetischen, ein menschliches, sittliches Interesse in Anspruch nehmen, — mit den Gestalten der Wirklichkeit, wie nach hellenischer Dichtersage die unsterblichen Götter mit den Schicksalen und den Thaten der sterblichen Menschen, nur ein heiteres, lustiges Spiel treibt. Durch sinnlichen Reiz, durch bunten Farbenglanz und malerische Ausführlichkeit des äußerlichen Schmuckes ersetzt sie den Mangel an gediegener, plastischer Ausprägung jenes menschlichen Elementes. Ihre Gestalten, ihre Bildergruppen treten fast unmittelbar in die Sichtbarkeit, vor das leibliche

Auge des Lesers heraus, und der Griffel des Dichters wetteifert in der Schilderung, in der Schöpfung einer magischen Körperlichkeit fast mit dem Pinsel des Malers. So treten die zwei entgegengesetzten Pole aller Dichtung, die Innerlichkeit der Idee und die Aeußerlichkeit der bildlichen Erscheinung, die durch das Herausgehen der Dichtung aus jenem Centralpunkte der Wahrheit und Wirklichkeit des Menschlichen auseinandergerissen, und einander zu fliehen scheinen, wieder zu einander ins Gleichgewicht. In gleichem Verhältnisse, in welchem die Idee, dem Körper, mit dem sie in anderer Poesie unmittelbar in Eins gebildet auftritt, entzogen, zum reinen Geiste wird, und als Geist, als ein Jenseitiges, Innerliches, in dem sinnlichen Elemente der Dichtung nur noch einen mittelbaren oder reflectirten, das heißt eben einen allegorischen Ausdruck, aber nicht mehr unmittelbare Gestaltung und Gegenwart findet: in gleichem Verhältnisse wird das sinnliche Element körperlicher, das heißt, es vermehrt und steigert sich der sinnliche Reichthum, Reiz und Anmuth der äußeren Erscheinung. Ausdrücklich aber in dieser weitesten Entfernung von einander beginnen beide Elemente, das innere und das äußere, sich einander wieder zu nähern, ja es bethätigt sich recht eigentlich ihre lebendige, organische Einheit, da es auch hier noch immer der Geist bleibt, welcher den Körper schöpferisch erzeugt, der Körper, was den Geist, die Idee offenbart und zur Erscheinung bringt.

Soll aber bei dieser Willkühr der Phantasie, die, allen andern Schranken, welche sonst die Beziehung

auf die Wirklichkeit ihr setzt, entwachsen, durch den Zügel des künstlerischen Verstandes nur leise und wie von fern geleitet wird, die Phantasie den Charakter ächter, künstlerischer Schönheit bewahren; soll ihre Willkühr nicht in das, was man im tadelnden Sinne das Phantastische nennt, ausarten: so ist dies, wie die Erfahrung aller Zeiten lehrt, nur auf zweierlei Weise möglich. Entweder wird dazu die kindliche Unschuld eines die Wirklichkeit noch nicht kennenden, nur ahnenden Gemüths erfordert, oder aber die vollendete Bildung eines von der Anschauung, von der Erlebniß der Wirklichkeit bereits gesättigten, alle Leidenschaft, alle Selbstsucht bezwungen hinter sich zurücklassenden, gleichsam schon in den seligen Verein der Götter aufgenommenen Geistes. Wir treffen daher die Poesie des Wunderbaren, — die ächte, nicht die phantastische Afterpoesie jener entarteten Geister, deren so viele zu unserer Zeit in das Heiligthum der Dichtkunst tempelräuberisch eingedrungen sind, — wir treffen sie fast nur, so zu sagen, am Anfange und am Ende aller Poesie: in der Kindheit des Menschengeschlechts und der Völker als Mythus und als Mährchen, und in dem Greisenalter, nicht zwar des Ganzen, — denn dieses altert nicht, — aber einzelner, reichbegabter und vielerfahrener Individuen, in der Gestalt selbstbewußter symbolischer Lebensweisheit und allegorischer Dichtung. Der bunte Reichthum der phantastisch schönen Gestaltenwelt und, dort die tiefe Ahnung, hier die sinnige Weisheit, die in den allegorischen Beziehungen jener Gestalten niedergelegt ist, vertreten in ihrem Verein

die Stelle jenes rein menschlichen Pathos, welches, der eigentliche Ernst der Poesie, der Dichtung des reifern jugendlichen und des männlichen Lebensalters vorbehalten bleibt. — Mit selbstbewußtem, freiem Entschlusse hat Goethe jenem ernsten Pathos in allen Dichtungen seines spätern Alters entsagt, wohl wissend, daß „die Liebe, deren Gewalt die Jugend empfindet, nicht dem Alter ziemt, so wie alles, was Productivität voraussetzt."*) Allerdings mußte hiermit auf die reichste und sicherste Quelle einer weitgreifenden Popularität für diese Dichtungen verzichtet werden. Aber um so reiner blieb das luftig verklärte Element jener Phantasiedichtung, in der, was ihr an leidenschaftlicher, menschlicher Productivität abgeht, durch die Magie der in höhere Regionen entrückten Einbildungskraft reichlich ersetzt wird.

Der Grund, weshalb der Genius des Dichters die Gestalten jenes frühern Werkes wählte, um sie zu Trägern dieser weltumfassenden Allegorien, zu Führern durch das Labyrinth der herrlichsten Phantasieschöpfung zu machen, ist nach diesem allem nicht schwer zu sehen. Er liegt in dem vorhin angedeuteten Grundzuge der Poesie dieser dritten Periode, daß der leitende Gedanke in ihr allenthalben das poetisch reflectirte Bewußtsein des Dichters über sich selbst, über seine Kunst und seine weltgeschichtliche Bestimmung ist. In einer solchen Seelenstimmung mußte ihm vor allen jenes Gebilde seiner jugendlichen Schöpferkraft wieder entgegentreten, in welchem mit einer Innigkeit und Tiefe, wie

*) Werke, Bd. 49, S. 17.

in keinem andern, das Streben und die Zustände seiner Jugend ihren Ausdruck gefunden hatten. In dem Schicksale der Dichtung, welche unvollendet geblieben war, spiegelte sich die Natur jenes jugendlich genialen Strebens, in dessen Natur es lag, unerfüllt zu bleiben. Eben darin aber lag zugleich die Aufforderung, dieselbe geistige Metamorphose, durch welche der Dichter die Befriedigung gewonnen hatte, die ihm auf jenem Wege versagt geblieben war, auch dem Gedicht zu Gute kommen zu lassen. Hatte doch in Ihm selbst eben so, wie im zweiten Theile der Dichtung seinem Helden geschieht, der ungestüme Drang nach unbegrenztem Wissen und nach Vollgenuß der lebendigen Wirklichkeit sich in jene phantasiereiche, weltüberschauende, aber ihrer Grenzen sich bewußte Weisheit und Thätigkeit umgesetzt; hatte doch Er selbst mit voller, selbstbewußter Klarheit, wie hier Faust, dem Blicke in das volle Sonnenlicht entsagt, und im farbigen Abglanze des Regenbogens das Leben, wie das Licht, erkennen und verstehen gelernt. Wie in dem ersten Faust das glühende Streben und den wilden Gemüths- und Geistesdrang seiner Jugend: so stellt er in diesem zweiten die heitere, tiefe und kühn universelle Beschaulichkeit seines Alters dar. Weder hier, noch dort ist es der Faust der Sage, wiewohl ihm dort und hier die Sage als der Hebel dient, um aus den Tiefen des Geistes die dichterischen Anschauungen hervorzuziehen und ihnen Gestalt zu geben.

Entsprechend dieser Stellung des Dichters zu dem Gedicht und zu dem in dem Gedicht niedergelegten Lebensinhalte, scheint es ein bestimmter, einzelner

Zug der Sage gewesen zu sein, der ihn von neuem zu derselben heranzog und ihn einlud, die Anschauungen und das Bewußtsein seines Dichterlebens noch einmal in dieselbe hineinzubilden. Aus Goethe's Briefen an Schiller wissen wir, daß schon damals ihn die in den Faustischen Mythus so wunderbar eingeflochtene Gestalt der Helena beschäftigte; und auch wie die Dichtung uns jetzt vorliegt, scheint der größere Theil des dritten Actes, welcher die Vermählung des Faust mit der Helena zum Gegenstande hat, unverkennbare Spuren einer früheren Entstehung, als die größere Masse der übrigen Dichtung zu tragen. Es läßt sich hieran die Vermuthung knüpfen, daß jene „romantisch-classische Phantasmagorie," die der Dichter, gewiß nicht ohne Absicht, vor der übrigen Dichtung, noch während seines Lebens erscheinen ließ, den eigentlichen Grundstamm dieses zweiten Theiles bildete, und daß an sie die übrigen Scenen nach und nach, in der still wirkenden Schöpferthätigkeit jener spätern Jahre, gleichsam angeschossen sein mögen. Hierdurch aber eröffnet sich ein fruchtbarer Gesichtspunkt für das nähere Verständniß der Art und Weise, wie der Dichter in die Umrisse, die ihm von der Sage gegeben waren, seine eigene Geistes- und Lebensgeschichte hineinzubilden sich getrieben fand. Wer nämlich, der mit dieser Geschichte einigermaßen vertraut ist, möchte wohl die Bedeutung jener Helena verkennen, deren magische Vermählung mit dem Zauberer der romantischen Sage den Dichter mit so mächtigem Reize anzog und beschäftigt hielt? Unverkennbar ist in dieser Gestalt der Geist des helle-

nischen Alterthums überhaupt, seine Poesie und Kunst, kurz seine Idealschönheit symbolisch dargestellt; und die Allegorie des phantasmagorischen Drama hat zu ihrem Kerne das Bewußtsein, wie unter allen neuern Dichtern zuerst Goethe diesen Geist heraufbeschworen, zuerst seine Vermählung mit dem Geiste der romantischen, der modernen Poesie gefeiert hat. Wie, nach unsern obigen Andeutungen, zwischen dem ersten Theile der Tragödie, in welchem sich die erste, und dem zweiten, in welchem sich vorzugweise die dritte Periode seines Dichterlebens spiegelt, die zweite Periode in der Mitte liegt, welche dem ersten Theile seinen Abschluß, dem zweiten seine Grundidee und erste Conception gegeben hat: so mußte das Wesen und der eigenthümliche Charakter dieser zweiten Periode sich zu einem Inhaltsmomente des zweiten Theils gestalten; es mußte dieses Moment, wie in der Wirklichkeit sich die dritte Periode aus ihm heraus entwickelt hatte, so auch in der Dichtung als der Keim, als der springende Lebenspunkt für die Gestaltenwelt auftreten, in welcher sich das Wesen jener dritten Periode offenbaren sollte.

Die künstlerische Einheit, welche durch diese Hineinbildung und allegorisch-phantastische Ausprägung des auf dem letzten Standpunkte seiner Poesie von dem Dichter gewonnenen Selbstbewußtseins der zweite Theil erhalten hat, ist freilich nicht eine Einheit der Handlung in dem Sinne, wie solche von einem Werke, das sich ganz innerhalb der Grenzen des dramatischen Kunstgebietes halten will, gefordert wird. Auch auf dieses größte Werk seines spätern Lebensalters leidet

allerdings Anwendung, was man nicht ohne Grund von Goethe's Dichterwerken insbesondere der spätern Zeit überhaupt bemerkt hat: daß sie eine gewisse Neigung zur Vermischung der poetischen Formen oder Gattungsunterschiede tragen. Ein Werk dramatischer Poesie, eine Tragödie im eigentlichen, strengen Wortsinne ist auch dieser Faust schon darum nicht, weil er, noch weit entschiedener als der erste, auf alle Möglichkeit theatralischer Darstellung verzichtet. Er verzichtet darauf nicht aus bloßem Uebermaaß der über die natürlichen Schranken solcher Darstellung hinausschweifenden Phantasie, sondern weil mit der sinnlichen Unmittelbarkeit des Theatralischen das allegorische Element als solches und vermöge seines Begriffes im Widerstreite steht. Was unmittelbar, mit der Bestimmung, die Gegenwart, den Augenblick auszufüllen, der Anschauung geboten wird, das muß auch unmittelbar, in dem Zeitmoment, in der sinnlichen Gegenwart seinen Sinn, seine Bedeutung haben; der Sinn aber, der durch das Mittel des Symbols, der Allegorie, sich hinter der wunderbaren, jeder Wirklichkeit des Lebens fremd bleibenden Phantasiedichtung verbirgt, dieser Sinn ist vielmehr ein den Zeitverlauf, die Form des dramatischen Geschehens, der dramatischen Handlung aufhebender, als sich in diese Form hineinfügender. Derselbe Grund aber, der es dem Geiste dramatischer Poesie entfremdet, befähigt das allegorische Phantasiegebild, ohne seine Einheit zu zerstören, zu einer weit complicirteren Verschlingung seiner Motive und buntfarbigeren Zusammensetzung seiner Theile, als jener

Kunstart gemäß sein würde. Weil nämlich die Idee, welche hier diese Einheit ausmacht, hinter der Aeußerlichkeit der Theile vielmehr sich verbirgt und durch sie sich vermittelt, als unmittelbar in den Theilen gegenwärtig ist: so wird nicht sowohl Stetigkeit des dramatischen Entwickelungsganges verlangt, als vielmehr nur wechselseitige Bezüge der äußerlich getrennten Handlungen auf einander, Erläuterung der einen durch die andere und Gruppirung aller um einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt. Aeußerlicher Wechsel, Unterbrechung der verschiedenen Handlungen durch einander ist in einer Dichtung solcher Art sogar nothwendig, eben um die Geltung des Einzelnen in seiner Unmittelbarkeit aufzuheben, um zum Bewußtsein zu bringen, wie es sich nicht um das äußerlich Erscheinende, sondern um ein dahinter verborgenes Innere handelt.

Aus allem diesem nun ergiebt sich, daß auch der Gesichtspunkt, von welchem die wissenschaftliche, ästhetische Kritik auszugehen hat, bei beiden Theilen ein verschiedener ist. Beim ersten Theile muß, der Beschaffenheit dieser Dichtung zufolge, die Kritik mehr als eine sondernde und scheidende, beim zweiten mehr als eine zusammenbringende und auferbauende erscheinen. Dort nämlich handelt es sich vor allem darum, die verschiedenen Bestandtheile, aus denen jener Theil der Tragödie, wie er vorliegt, zusammengesetzt ist, nicht blos äußerlich, historisch, sondern auch dem Geiste nach zu unterscheiden, eben weil sie dem Geiste nach wirklich unterschieden sind, und die einzelnen nur getrennt von den ihnen gegenüberstehenden charakterisirt

werden können. Und nicht blos die Theile im Einzelnen müssen unterschieden werden; es muß auch ein doppelter, sich mit sich selbst durchkreuzender Faden der Einheit aufgezeigt werden, der von den zwiefachen Anknüpfspunkten seiner Conception aus sich durch das Werk hindurchzieht. In der Nachweisung dieses Doppelgespinnstes gestaltet auch diese Kritik sich von selbst zu einer positiven und productiven. Die Kritik des zweiten Theiles dagegen geht von der Deutung und Auslegung der allegorisch verhüllten Grundidee aus. Sie selbst hüllt sich, wenn man will, in das Gewand solcher Auslegung, ohne darum aufzuhören, Kritik in jenem ächten, höheren Wortsinne zu sein, welche durch den gegenwärtigen Standpunkt wissenschaftlicher Kunstbetrachtung gefördert wird. Denn die Kritik als solche hat überall zunächst den organischen Einheitspunkt des Kunstwerkes, die Idee aufzusuchen, durch welche das Einzelne zusammengehalten und beseelt wird. Wo also, wie hier, die Idee sich hinter einer sinnbildlichen Darstellung verbirgt, wo das organische Band des Werkes in einem Gewebe von Allegorieen besteht: da wird die Deutung dieser Sinnbilder, dieser Allegorieen ihr erstes und wesentlichstes Geschäft sein müssen. Von dieser Deutung ist das Urtheil über das Einzelne, die Charakteristik des Einzelnen nicht äußerlich zu trennen, sondern beides ist in der kritischen Darstellung auf gleiche Weise in einander zu verflechten und in Eins zu bilden, wie es sich, wenn die Kritik rechter Art ist, in lebendiger ungetheilter Anschauung dem Kritiker ergeben haben muß.

II.

Von
der Composition und Scenenfolge
des ersten Theils der Tragödie.

Ich habe in der obigen Abhandlung zu verstehen gegeben, wie der erste Theil des Goethe'schen Faust, unbeschadet seiner poetischen Herrlichkeit, nicht als eine Dichtung betrachtet werden kann, welcher Einheit, künstlerische, dramatische Einheit im strengen Sinne zuzuschreiben wäre. Ich will im Gegenwärtigen versuchen, dies im Einzelnen, in einer Darlegung der Scenenfolge dieser Dichtung nachzuweisen. Dabei wird jedoch mein Bestreben zugleich und vornehmlich darauf gerichtet sein, die Bedeutung, die nichtsdestoweniger nicht nur jede dieser Scenen für sich einzeln betrachtet, sondern die allerdings auch die gesammte Folge derselben in dem Zusammenhange hat, den ihr der Dichter theils mit absichtvoller Kunst, theils durch einen unbewußten Instinct des Genius gegeben, klarer, als es meines Wissens bisher noch geschehen ist, ans Licht zu stellen.

Die dreifache Einleitung der Tragödie gehört, wie bekannt, der neuern Bearbeitung an. Die „Zueignung" und das „Vorspiel auf dem Theater" als

integrirende Theile der Dichtung zu betrachten, ihnen einen mehr als blos äußerlichen Bezug zur dramatischen Handlung beizumessen, konnte nur jene unbegrenzte speculative Deutungswuth, die sich wiederholt an Goethe's Faust versucht hat, sich einfallen lassen. Beide haben ihren Werth in sich selbst; sie gehören, für sich allein betrachtet, zu dem Schönsten, was Goethe gedichtet hat; in Ton und Haltung sind sie dem „Prolog im Himmel" und den übrigen in den ersten Scenen der Dichtung neu hinzugekommenen Partien unstreitig verwandt. Aber beide sind offenbar nur bestimmt, die subjective Stimmung des Dichters bei Wiederaufnahme der Dichtung, das Verhältniß des Dichters zu dem im reifen Mannesalter von ihm wiederaufgenommenen Jugendwerke auszudrücken. Durch die Virtuosität, mit der sie dies thun, gewinnen sie allerdings eine typische Bedeutung für die künstlerische Persönlichkeit des Dichters, ja für das gesammte menschliche und Weltverhältniß der Dichtkunst überhaupt. Die Zueignung schildert in ergreifenden Tönen jenen unserm Dichter vermöge seiner geschichtlichen Stellung eigenthümlichen, für diese Stellung charakteristischen Zustand, wo ihm die Bilder seiner Jugend mit den mythischen Bildern aus der Jugend seines Volkes verschmelzen, wo ihm sein eigenes jugendliches Streben zur halbverklungenen Sage wird, deren Gestalten er als Mann mit der Sehnsucht, mit welcher herangereifte Nationen auf das goldene Paradiesesalter ihrer Götter- und Heroenwelt zurückblicken, heraufbeschwört. Das Vorspiel auf dem Theater läßt in

den Reden des „Dichters" jene Sehnsucht nach der entschwundenen Jugend, deren Seligkeit sich für den Dichter in seiner Dichtung zur dauernden Gestalt befestigt hatte, gleichfalls noch hindurchklingen; im Uebrigen zeigt es diese Stimmung im Conflict mit den Forderungen, die das Leben und die Gegenwart an die Dichtung stellt. Man hat schon vor uns bemerkt, *) daß in diesem Vorspiele die Elemente, deren Vereinigung und gegenseitige Durchdringung erst die wahrhaft objective, dramatische oder epische Dichtung macht, gewissermaßen zerlegt und auseinandergehalten werden; daß die reine Idealität und Schrankenlosigkeit, welche die Person des Dichters ausspricht, eben so wenig der Idee wahrhafter Dichtung genügt, wie die derbe, gemeine Wirklichkeit, welche die lustige Person, oder wie der pomphafte Schein, welchen der Director von der Poesie begehrt. Ich möchte glauben, daß der Dichter diese gleichsam chemische Zersetzung des Begriffs der Poesie nicht ohne ausdrücklichen Bezug auf sein Werk in dem Vorspiele gegeben hat, nicht ohne das Bewußtsein, einigermaßen disparaten Motiven darin gefolgt zu sein, einigermaßen heterogene Bestandtheile darin vereinigt zu haben. Offenbar ist das Vorspiel mehr bestimmt, die Gestalt, in welcher das Werk nachher

*) Ueber Goethe's Faust und dessen Fortsetzung, nebst einem Anhange über den ewigen Juden. Leipzig, 1824. (S. 65.). — Eine Schrift, die, obgleich sie den eigentlichen Sinn der Dichtung schwerlich getroffen haben möchte, doch durch ihren edlen Geist und durch den Reichthum an sinnvollen Bemerkungen Auszeichnung verdient.

wirklich auftritt, durch ein freies Selbstbekenntniß ihrer Unvollkommenheit zu entschuldigen, als, wie Manche dasselbe gern verstehen möchten, auf eine in dem Werke verborgene, aber nicht zu Tage kommende Einheit hinzudeuten. Daß der Verfasser namentlich in der Schlußrede des Directors, in dieser Entschuldigung weiter geht, als der, in Wahrheit bei weitem höher stehende, Charakter seiner Dichtung ihn zu gehen nöthigen würde, wird man nicht als Einwand gegen diese unsere Bemerkung gelten machen wollen. Wohl aber wird man den wahren Charakter der Dichtung, in allen ihren später hinzugekommenen Partien also ganz besonders auch den Charakter des zweiten Theils der Tragödie, eben so absichtvoll, als treffend, in den Worten ausgesprochen finden, welche die lustige Person auf die Klage über das entschwundene Jugendglück schöpferischer Dichterkraft erwiedert.*)

Auch der „Prolog im Himmel" konnte so, wie er vorliegt, von dem Dichter nicht beim wirklichen Beginne der Dichtung, sondern erst bei der Wiederaufnahme derselben gedichtet werden. Beim Beginne gedichtet, würde er dem Ganzen jene abstracte, metaphysische Tendenz, jene allegorische Haltung gegeben haben, die unstreitig seinen eigenen Charakter ausmacht. In einem so durchaus plastischen, anschauungreichen Dichter, wie Goethe aber, konnte diese Haltung erst

*) Ins bekannte Saitenspiel
Mit Muth und Anmuth einzugreifen,
Nach einem selbstgesteckten Ziel
Mit holdem Irren hinzuschweifen:
Das, alte Herrn, ist eure Pflicht.

aus der Reflexion über die bereits vorliegende Dichtung, aus dem Entschlusse, der die einmal begonnene Dichtung „nicht fahren lassen will, sondern weiter wirkt, weil er muß," hervorgehen. Dem Dichter mußte sein eigenes Werk bereits zum Objecte geworden sein, über das er, wie über ein Naturproduct, nachsann, für das er, wie für eine Sage alter Zeit, eine Deutung suchte. Erst da konnte er dazu kommen, den Mephistopheles, diese ursprünglich von ihm durchaus plastisch entworfene, als wirklicher Mensch, als vollkommen individualisirte Persönlichkeit in die Dichtung eingeführte Gestalt, in solcher Abstraction als „einen der Geister, die verneinen," auszusprechen. Erst da durfte er es wagen, Gott den Herrn selbst in Begleitung der himmlischen Heerschaaren sichtbar erscheinen und ein Wechselgespräch mit dem Geiste der Verneinung beginnen zu lassen. — Man hat zu bemerken nicht unterlassen, und Goethe selbst hat es, wie uns neuerlich berichtet worden, freimüthig eingestanden, daß diese Scene dem Eingange des biblischen Buches Hiob nachgebildet ist. Diese Bemerkung gewinnt jedoch erst dann ein höheres Interesse, wenn man nach den Gründen fragt, welche den Dichter veranlassen konnten, die Gestalt seines Mephistopheles von dem Boden der romantischen, christlichen Sage, der sie ursprünglich angehört, auf jenen alttestamentlichen zurück zu verpflanzen. So nämlich glauben wir die Reminiscenz an jene hebräische Dichtung deuten zu müssen, die, wenn sie auch nicht jenem fernen Alterthum angehören mag, welchem man sie ehemals

zuschrieb, sondern, wie neuere Forschungen wahrscheinlich gemacht haben, dem Zeitalter erst nach der babylonischen Gefangenschaft, doch jedenfalls in einem entschiedenen Gegensatze zu derjenigen Weltansicht steht, welche durch das Christenthum zur herrschenden ward. — Dem Dichter selbst mochte die Erinnerung an sie eine zufällige scheinen, und er sich nicht ihre Nothwendigkeit, sondern höchstens nur ihre Angemessenheit zu seiner Intention *) zum Bewußtsein bringen. Wir dagegen können nicht umhin, uns zu gestehen, daß es für ihn derselben bedurfte, um für seinen Begriff des Mephistopheles, der offenbar ein anderer, als der Satan der christlichen Sage ist, einen Boden in dem religiösen Völkerglauben zu finden. Nicht zwar, als ob er diesen Begriff mit jenem alttestamentlichen unmittelbar hätte identificiren können. Dieser letztere ist überhaupt noch ein schwankender und unbestimmter; er ist keineswegs so klar und entschieden ausgeprägt, wie der spätere christliche, und kaum würde sich zu der Stelle im Buche Hiob eine zweite finden lassen, die jener in der Art und Weise, wie sie die Gestalt des Satan einführt, in jeder Beziehung entspräche. Nur so viel läßt sich erweisen, daß in der späteren hebräischen Sage, in welche sie zuerst durch den Verkehr mit Medern und Persern eingeführt sein mag, diese Gestalt eine Bedeutung annahm, die noch weit von jener positiven Idee des geistig Bösen, welche wir erst im Christenthum finden, entfernt bleibt. Mehr aber als

*) Eckermanns Gespräche mit Goethe. Erster Theil, S. 192.

dieses, als eine durch die religiöse Sage im Allgemeinen beglaubigte Milderung jener Gestalt und Umbildung derselben zum Ausdrucke eines Begriffs von verneinender, privativer Natur, bedurfte es für den Dichter nicht, um für die Ideen, die er auszusprechen hatte, einen Anknüpfspunkt zu finden.

Von dem Charakter, den Goethe dem Mephistopheles in dieser Scene beilegt, enthalte ich mich hier ein Mehres zu sagen; ich verspare das darüber zu Sagende auf das erste Auftreten dieser Person in der Tragödie selbst. So viel indeß sei gleich hier noch bemerkt, daß sämmtliche in diesem Prolog auftretende Personen nicht sowohl für wirkliche poetische Charaktere, als vielmehr, gleich den Personen des Vorspiels auf dem Theater, für Masken zu gelten haben, die ihre abstracte, allegorische Natur nicht verleugnen, sondern offen an der Stirn geschrieben tragen. Man möchte die Scene mit jenen Bildern vergleichen, dergleichen wir fast von allen ältern Meistern bis auf Raphael besitzen, wo Gott der Herr selbst in menschlicher Gestalt auf eine Weise dargestellt wird, die eben durch das Schlichte und Einfache der Darstellung, durch die Schärfe und Deutlichkeit der Umrisse, welche, ohne tiefere Charakteristik, die Gestalt doch ganz in die scharf begrenzte Wirklichkeit des äußern Daseins einzuführen scheinen, zu verstehen giebt, wie die begreifliche Sichtbarkeit, die sie jenen Gestalten ertheilen, ihnen selbst durchaus bewußt, eine jenen nur geliehene, keineswegs aber an und für sich selbst ihnen zukommende ist. Auch an die allegorischen Schilderungen des Hans

Sachs kann gedacht werden, um so mehr, je näher unserm Dichter die Erinnerung an Diesen durch den gesammten Ton seiner frühern Dichtung gelegt ward; ein Ton, der auch in der gegenwärtigen Scene noch, wiewohl durch ernstere und würdevollere Haltung gedämpft, hindurchklingt.

So sind wir, durch mehrfache Vorhallen hindurch, an der Schwelle der Tragödie selbst angelangt, in die wir sogleich durch eine höchst bedeutende Scenenreihe eingeführt werden. Eine Scenenreihe sage ich, obgleich — da den gesammten ersten Theil hindurch die Form des Scenenwechsels diese bleibt, daß nur da, wo eine Veränderung des Ortes angegeben wird, eine Zeit als dazwischen verlaufen zu denken ist, was aber an Einem Orte geschieht, auch in Einer zusammenhängenden Folge sich begiebt — wir eigentlich Alles, was zwischen der Eröffnung der Scene und dem Schlusse des Chorgesanges der Engel in der Mitte liegt, eigentlich nur Eine Scene zu nennen hätten. In Bezug aber auf diese Eröffnungscene des Drama tritt der merkwürdige, für den gesammten Charakter der Dichtung bedeutungvolle Umstand ein, daß sie aus zwei verschiedenen, zu verschiedener Zeit gedichteten und ihrem dichterischen Charakter nach durchaus heterogenen Stücken besteht. Der erste Monolog des Faust, die Unterredungen mit dem Erdgeist und mit Wagner gehören dem alten Fragmente, dem Urstamme der Dichtung an und sind, wie auch Ton und Charakter der Dichtung vermuthen läßt, wahrscheinlich das Früheste, was Goethe überhaupt am Faust gedichtet

hat. Der zweite Monolog hingegen und die heiligen Gesänge, die, aus der Kirche herübertönend, den Helden von dem Vorhaben des Selbstmordes zurückrufen, sind später hinzugedichtet und kündigen sich, wie durch Sprache und Versbau, so auch durch Sinn und Inhalt, als angehörend einer völlig umgewandelten Dichtungssphäre an. Beide Stücke wollen, wenn von einem poetischen Genuß derselben die Rede sein soll, auf das sorgfältigste auseinandergehalten sein. Wer sie in Einem Zuge durchliest, mit der Erwartung, einen stetigen Fortgang dramatischer Handlung in ihnen zu finden, kann nicht umhin, sich auf das unangenehmste gestört und durch untereinander unverträgliche Anschauungen aus einer glücklich erweckten Stimmung in eine andere und entgegengesetzte geworfen zu finden.

Der Faust des ersten Monologen ist, wenn er auch von dem Dichter nicht gerade ausdrücklich dafür gegeben wird, an Geist und Streben ein Jüngling. Sein Ueberdruß an der Wissenschaft, seine Sehnsucht nach der lebendigen Natur, seine Begeisterung für die Magie, die ihm den Makrokosmus in der Ferne zeigt, den Erdgeist in einem trunkenen Augenblicke gar vor seinen Augen erscheinen läßt: was ist dies alles sonst, als was Goethe frühzeitig in sich selbst erlebt hatte, die Seelenstimmung eines dichterisch hochbegabten, über die in todter Gelehrsamkeit und abstractem Formelwesen zu erstarren drohende wissenschaftliche Bildung seiner Zeit hinausdrängenden, aber freilich auch, dieser Bildung noch nicht gewachsenen, im Grunde unreifen

Jünglings? Es ist aber diese Stimmung hier nicht etwa von einem höhern Standpunkt aus, dem sie zum Object geworden wäre, geschildert, sondern unmittelbar als eine gegenwärtige empfunden und ausgesprochen. Die Scene trägt, nicht blos in den monologischen, sondern auch in den dialogischen Partien, einen mehr lyrischen als dramatischen Charakter; einen lyrischen nämlich nicht im antiken, sondern in dem modernen, romantischen Sinne, wo man lyrisch dasjenige nennt, was unmittelbarer, mehr natürlicher als künstlerischer Erguß der Stimmung des Augenblicks ist. Das Glück, welches die Magie, das heißt hier die begeisterte, vom schöpferischen Genius der Poesie, der Kunst beseelte Welt- und Naturanschauung ihm verspricht, ist dem Dichter eben so, wie seinem Helden, nur noch Ahnung, nicht wirklicher Besitz. Der Contrast, in welchen der Held diese Wissenschaft der Begeisterung zu der trockenen Bücher- und Buchstabenwissenschaft stellt, ist ein eben so äußerlicher, schroffer, wie der Gegensatz, in welchen unser Dichter in einem andern seiner Werke, dort aber mit absichtvoller, überlegener Kunst, den Knaben Wilhelm Meister die Muse der Dicht- und Schauspielkunst zu der Göttin des Handels und Gewerbes stellen läßt. Man merkt es den Worten des Dichters deutlich an, daß er, als er sie schrieb, noch über keinen ausgebreiteteren Reichthum von Inhalt gebot, daß der Reichthum, den er auf dem Wege der ächten Magie zu gewinnen im Begriffe stand, für ihn noch in der einfachen Intensität der Ahnung verschlossen lag.

Eben aber in dieser Einfachheit, mit welcher in ihr der ahnungvolle Drang nach einer geistigen Durchdringung des Weltwesens, nach einer im höhern Sinne dichterischen und philosophischen Natur- und Weltanschauung ausgesprochen ist, liegt die Bedeutung dieser Scene, liegt der Antheil, den dieselbe an der unermeßlichen Wichtigkeit, welche Goethe's Faust für das gesammte Zeitalter gewonnen hat, unstreitig in Anspruch nehmen darf. Bekanntlich hat ein großer Denker, von allen unsern Zeitgenossen Derjenige, dem an dem Ruhme, jene Ahnung zur Wirklichkeit gemacht zu haben, der größte Antheil gebührt, schon damals, als von der Dichtung des Faust nur noch das erste Fragment im Publikum bekannt war, dieselbe einen „ewig frischen Quell der Begeisterung" genannt, „der allein zureichend war, die Wissenschaft zu dieser Zeit zu verjüngen und den Hauch eines neuen Lebens über sie zu verbreiten;" er hat „alle, die in das Heiligthum der Natur eindringen wollen," aufgefordert, „sich mit diesen Tönen einer höhern Welt zu nähren, und in früher Jugend die Kraft in sich zu saugen, die wie in dichten Lichtstrahlen aus diesem eigenthümlichsten Gedicht der Deutschen ausgeht und das Innerste der Welt bewegt."*) Mit diesen Worten scheint er ganz vorzüglich diese erste Scene gemeint zu haben; auf die übrigen des alten Fragmentes würden sie nicht in gleichem Grade passen. Durch den ergreifenden Aus-

*) Schelling, in den Vorlesungen über die Methode des akadem. Studiums.

druck, den unser Dichter in den Reden des Faust, und in den Worten, die zu Faust der Erdgeist spricht, für jenen Seelendrang gefunden hat, erweist Er sich als den berufenen Mystagogen in das Heiligthum jener speculativen Naturwissenschaft, in deren Besitz unserem Zeitalter eine neue Welt der Erkenntniß aufgegangen ist, dieselbe Welt, welche der ahnungreiche Glaube des Mittelalters mit dem Namen der Magie bezeichnete. Wo die Sehnsucht nach dieser Welt sich in solchen Tönen, wie die Töne unsers Dichters sind, aussprechen kann, da ist die Zeit nicht mehr fern, wo das Wort des Weisen erfüllt wird, welches verkündigte, daß „die Geisterwelt nicht verschlossen ist.“ Goethe's gesammte Poesie ist mehr, als nur die Vorhalle zu dem Tempel jener ächten Magie des Geistes; sie ist schon ein Theil des Heiligthumes selbst. Sie zuerst hat, eben in vorliegender Scene, eine geistige Deutung gefunden für den Glauben alter Zeit, als ob in magischen Linien und Figuren der Geist des großen und des kleinen Weltalls als gegenwärtig angeschaut, als ob er durch sie gebannt werden könne. Oder sollte man in den begeisterten Worten, mit denen Faust die Wirkung beschreibt, die das Zeichen des Makrokosmus auf ihn übt,*) in der Kraft, die ihm das Zeichen des Erdgeistes giebt, diesen Geist selbst zur unmittelbaren Erscheinung vor seinem Angesicht, zum Sprechen und Redestehen zu

*) War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb,
Die mir das inn're Toben stillen,
Das arme Herz mit Freuden füllen,
Und mit geheimnißvollem Trieb
Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen? u. s. w.

Ausführung jenes Planes unüberwindliche, weil in der Idee selbst liegende, Schwierigkeiten entgegengestellt hätten. Diese Schwierigkeiten aber, — dieselben, die es verursacht haben, daß die frühere Dichtung Fragment bleiben mußte, — machen das ohnehin Unmögliche noch unmöglicher. Indessen glaube ich bei unbefangener Zusammenstellung verschiedener Andeutungen des alten Fragmentes wenigstens einen Wink aufgefunden zu haben, der mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Inhalt jener unausgeführt gebliebenen Theile einen Schluß zu ziehen erlaubt. Unstreitig war in denselben dem Erdgeist eine wiederholte Erscheinung und überhaupt eine wesentlichere Rolle zugedacht, als die ist, welche er in der gegenwärtigen Dichtung spielt. Dies scheint hervorzugehen aus dem späteren, bereits in dem Fragment sich vorfindenden Monolog,*) wo wir Faust jenen Geist anrufend, ihm für die großen Naturanschauungen, die er seinen inbrünstigen Bitten gewährt hat, dankend, aber zugleich über den Gefährten, den jener Geist ihm zugesellt habe, sich beklagend finden. Es scheint ferner hervorzugehen aus den gleichlautenden Worten einer noch spätern Scene, die zwar nicht dem Fragment einverleibt, aber ganz noch im Geiste des Fragmentes gedichtet ist.**) Daß es

---

*) Erhab'ner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat; u. s. w.

**) Großer herrlicher Geist, der du mir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennest und meine Seele, warum an den Schandgesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt.

der Erdgeist sei, der Mephistopheles dem Faust zum Gesellen gegeben, daß überhaupt Mephistopheles in einer wesentlichen Abhängigkeit von dem Erdgeist stehe,*) ersehen wir nur aus diesen gelegentlichen Aeußerungen. Nichtsdestoweniger ist dieser Zug für die Grundidee der gesammten Dichtung ein so bedeutender, daß man die weitere Ausführung selbst dann vermissen würde, wenn man auch nicht ausdrücklich wüßte, daß die alte Dichtung gerade da, wo der Erdgeist dem Faust zum ersten Male erschienen ist, abbricht, — gerade da, wo es gefordert war, die Verbindung des Faust mit Mephistopheles näher zu motiviren, die empfindlichste Lücke läßt. Hierzu kommt, daß, auch abgesehen von jenen Winken der spätern Scenen, die vereinzelt bleibende Erscheinung des Erdgeistes, sein plötzliches Verschwinden um nicht wiederzukehren, etwas Befremdliches hat. Die Frage liegt nahe, ob nicht dieselbe Kraft des magischen Wortes, welche den Erdgeist einmal bannen konnte, ihn auch öfter zu bannen vermögen wird; ob

*) Dies scheint aus diesen Worten der zuletzt angeführten Scene sich zu ergeben: „Wandle ihn, du unendlicher Geist, wandle den Wurm wieder in seine Hundsgestalt, wie er sich oft nächtlicher Weile gefiel, vor mir herzutrotten, dem harmlosen Wanderer vor die Füße zu kollern und sich den Niederstürzenden auf die Schultern zu hängen.“ — Aus eben diesen Worten scheint hervorzugehen, daß die Scene, wo Mephistopheles in Gestalt des Pudels dem Faust beim Spaziergange begegnet, in der ursprünglichen Dichtung nicht, wie in der gegenwärtigen, die Bedeutung hatte, die einzige dieser Art zu sein und die Erscheinung des Mephistopheles in seiner wahren Gestalt unmittelbar einzuleiten.

es dem kühnen Magus ziemt, nach diesem ersten Versuch, welchem es, den Geist anzuziehen doch glücklich gelungen war, jeden weiteren Versuch, ihn auch zu halten, kleinmüthig aufzugeben? — So scheint es denn fast gewiß, daß nach dem ersten Plane der Dichtung die Gestalt des Erdgeistes die Stelle einnehmen sollte, die in der spätern Ueberarbeitung durch die metaphysische Auffassung des Mephistopheles als „Geistes der Verneinung" auszufüllen versucht worden ist. So fremd dem Dichter damals noch jene Metaphysik war, auf die er sich später in dem „Prolog im Himmel" und in der ersten Unterredung zwischen Faust und Mephistopheles eingelassen hat, so verlangte doch schon der sagenhafte Inhalt seiner Dichtung eine Anknüpfung an ein Allgemeines, an eine philosophische Idee. Hier nun trat für ihn an die Stelle des Bösen der christlichen Sage, des Fürsten der Hölle, — Begriffe, die seiner Bildung, seinem damaligen Gedankenkreise völlig entfremdet waren, — der Begriff jenes „in Lebensfluthen, im Thatensturm auf- und abwallenden, am sausenden Webstuhl der Zeit schaffenden und das lebendige Kleid der Gottheit wirkenden" Geistes, den Faust durch sein magisches Wort, das heißt durch den in ihm selbst lebendigen Geist dichterischer, künstlerischer Begeisterung, wenn auch nur für Augenblicke, zu bannen weiß. Das wahre Verhältniß des Helden zu diesem Geiste war für den Dichter selbst noch ein Problem. Er stellte seiner Dichtung die Aufgabe, dieses Problem zu lösen; er richtete an seinen eignen schöpferischen Genius die Frage: wie es zugegangen sei, daß Faust, der

Vertraute des Erdgeistes, durch diesen Geist jenen schlimmen Gesellen zum Begleiter durchs Leben erhielt, der ihn von der geistigsten Beschäftigung mit dem Wahren und Schönen in die Sinnlichkeit herabzieht, ihn in Frevel und Verderben stürzt. Die Unvollständigkeit der Antwort, welche auf diese Frage der Genius des Dichters gab, hat das Gedicht eben ein Bruchstück bleiben lassen.

Wie es indessen auch mit dem ursprünglichen Plane sich verhalten mag: über die Abweichung desselben von der spätern Bearbeitung kann kein Zweifel sein. Halten wir zuvörderst mit den bisher betrachteten Partien den zweiten Monolog des Faust zusammen, so müssen wir uns gestehen, daß derselbe nicht nur das Gepräge einer subjectiv veränderten Stimmung und Denkweise trägt, sondern daß er auch die Sorgfalt vermissen läßt, das Neue objectiv dem Aeltern anzupassen und den Charakter des Faust so durchzuführen, wie er dort angelegt war. Möglich, daß sich über diesen letztern Punkt der Dichter selbst täuschte. Wie die Sage uns den Faust als einen in wissenschaftlicher Beschäftigung fast schon ergrauten Mann zeigt, so konnte es sich wohl begeben, daß auch Er ihn in der ältern Dichtung wirklich als Mann und nicht als unreifen Jüngling geschildert zu haben in der Meinung stand. Im gegenwärtigen Monolog hören wir den reifen, nicht blos durch die Wissenschaft, sondern auch durch das Leben geschulten Mann sprechen. Wir vernehmen aus seinem Munde Sprüche einer umfassenden Lebenserfahrung und Lebensweisheit, Gedanken, die, so treffend und werthvoll sie an sich

sind, doch weder dem Charakter des früheren Faust, noch der Situation, in welcher er noch begriffen ist, angemessen scheinen. Zwar scheint sich derselbe einen Augenblick zu bedenken, ob er noch „jenem Drange,“ — d. h. unstreitig dem Drange, durch fortgesetzte Betreibung der Magie sich dem Erdgeiste noch weiter anzunähern — gehorchen solle. Aber Wer kann, wir sagen nicht, psychologische, sondern poetische Wahrheit darin finden, wenn Faust diesem Drange, der, wie wir nach dem Vorangehenden glauben möchten, noch in diesem Augenblick sein ganzes Gemüth erfüllt, die Sentenzen entgegenhält: daß, „so gut als unsere Leiden, auch unsere Thaten den Gang unsers Lebens hemmen,“ daß uns, „zum Guten dieser Welt gelangt, das Bessere Trug und Wahn heißt,“ daß „dem Herrlichsten des Geistes fremder Stoff sich andrängt, und die Gefühle, die unser höheres Leben beseelen sollen, in dem Gewühle des Irdischen erstarren?“ Dies sind Betrachtungen, die sich bei Erwägung des Schicksals seiner jugendlichen Dichtung und seines nunmehrigen Verhältnisses zu ihr, dem Dichter aufdringen mochten, aber nicht solche, welche das Erscheinen und Verschwinden des Erdgeistes in der Seele seines Helden erzeugen konnte. Höchstens hätte Faust dieses oder Aehnliches sprechen können, wenn er nach Verlauf einer Reihe von Jahren sich jene Erscheinung, welcher damals durch seine Schuld keine Folge gegeben war, in die Erinnerung zurückrief. Und in eine Situation solcher Art hat ihn der Dichter, wider seinen eigenen Willen zwar, hier wirklich versetzt. Zeigen doch schon

die unwillkührlich ihm entschlüpfenden Worte „in jenem sel'gen Augenblicke“ (Worte, die Niemand von einer nur durch wenige Minuten von der Gegenwart getrennten Vergangenheit brauchen wird) deutlich genug, wie sehr vor seinem geistigen Auge die frühere Situation in die Ferne getreten war. Eben dies zeigen die Klagen, die weiterhin dem Faust über die Eitelkeit seines wissenschaftlichen Treibens in den Mund gelegt werden. Es sind dem wesentlichen Inhalte nach dieselben, wie jene, die er oben bei Eröffnung der Scene ausgesprochen hatte; aber hier wird das unbefriedigt gebliebene wissenschaftliche Streben gewissermaßen mit der verunglückten Geistesbannung als gleichgeltend behandelt, während dort beides zu einander in ausdrücklichen Gegensatz gestellt war.

Aber auch in der Erfindung der Scene selbst glaube ich gegen die poetische und psychologische Wahrheit einen Verstoß zu entdecken, der bei einem Dichter, wie Goethe, unerklärlich bleibt, wenn man sich nicht von vorn herein darüber verständigt hat, daß die Absichtlichkeit in der Ergänzung und Ueberdichtung des frühern Werkes fast unvermeidlich manche Gewaltsamkeit mit sich führen mußte. Ich meine den Gedanken des Selbstmordes, der in dieser Situation — ich wage es auszusprechen, — keineswegs hinreichend motivirt erscheint. Keinem Sterblichen liegt naturgemäßer Weise ein solches Vorhaben ferner, als einem so im rüstigsten geistigen Streben, im feurigsten Drange nach Lebensgenuß Begriffenen, wie Faust uns am Anfange der Scene geschildert worden ist. Nicht einmal vorüber=

gehend wird in einem Solchen ein Gedanke dieser Art aufsteigen können; es müßte denn als eine Grille sein, die nicht zum wirklichen Entschlusse wird. Faust aber hat nach Goethe's Intention offenbar den wirklichen Entschluß zum Selbstmord gefaßt; er wird von diesem Entschlusse zurückgerufen durch die Jugenderinnerungen, welche der aus der Kirche hervortönende, das Auferstehungsfest des Herrn begrüßende Chorgesang in ihm weckt. Dieser letztere Zug möchte psychologisch richtig sein, wenn der Gegenstand der Darstellung ein Charakter wäre, der in einem Zustande tiefer, lastender Schwermuth, düsterer Melancholie auf jenen verzweifelten Entschluß gekommen war. In einem Charakter wie Faust findet sich weder für jenen Entschluß, noch für die empfindsame Stimmung, welche die Ausführung des Entschlusses hemmt, ein zureichender Anknüpfspunkt. — Damit nicht genug, so liegt ein vielleicht noch bedenklicherer Anstoß in den enthusiastischen, schwungvollen Reden, welche Faust in dem Augenblicke spricht, wo er den Giftbecher zu leeren im Begriffe steht. Daß der Gedanke des Selbstmordes, wenn er in Gestalt einer ernsten, augenblicklich auszuführenden Absicht, nicht blos einer in ferne Zukunft hinausgeschobenen Möglichkeit in der Seele aufsteigt, in irgend einem Menschen eine begeisterte Stimmung solcher Art aufregen sollte, halte ich für eine vollkommene psychologische Unmöglichkeit. Entweder, in Seelen von geringem geistigem und sittlichem Gehalt, eine dumpfe Gleichgültigkeit, oder, in Seelen von höherer Anlage und edlerer Begabung, eine sei es wild leidenschaftlich

aufbrausende, oder düster und unheimlich fortbrütende Verzweiflung: dies allein ist die Stimmung, welche naturgemäß den Entschluß des Selbstmordes begleitet. Eine Ekstase der Art dagegen, wie diese Faustische, wird von dem Vorwurfe entschiedener Unnatur schwerlich je befreit werden können. — Alle diese Uebelstände, so bedenklich sie auch sind, würden wir indeß vielleicht übersehen, wenn die Handlung dieses Monologen sich als wesentlich eingreifend in die übrige Handlung des Drama, als unentbehrlich für dessen Zusammenhang erwiese. Allein auch dies ist keineswegs der Fall. Mit Ausnahme einer einzigen Stelle,*) wo solche Erwähnung offenbar eine geflissentliche, für den dortigen Zusammenhang sehr entbehrliche ist, wird der Inhalt dieses Monologen in dem ganzen Verlaufe der Dichtung nicht wieder erwähnt, und weder direct noch indirect trägt er das Mindeste bei, uns über den Gang der Gesammthandlung oder über den Charakter des Helden weiter aufzuklären.

Eben aber diese so durchaus vereinzelt bleibende

*) Ich meine die Worte des Mephistopheles am Anfange der zweiten Unterredung mit Faust:

Und doch hat Jemand einen braunen Saft
In jener Nacht nicht ausgetrunken.

Denn die Worte einer später folgenden, aber bereits dem alten Fragment einverleibten, und also früher, als der gegenwärtige Monolog gedichteten Scene:

— Wär' ich nicht, so wärst du schon
Von diesem Erdball abspazirt

— diese Worte wird wohl kein Einsichtiger auf den gegenwärtigen Monolog beziehen wollen.

Stellung dieses Monologen muß uns eine um so dringendere Aufforderung werden, die Motive aufzusuchen, welche in dem Geiste des Dichters diese sonderbare Erfindung veranlaßt haben mögen. Vielleicht, daß wir so uns in Stand gesetzt finden, durch Aufzeigung eines tieferliegenden Sinnes den gegen den Dichter ausgesprochenen Tadel nach andern Seiten hin in ein Lob zu verwandeln. Einen solchen Sinn nun glaube ich in der That aufgefunden zu haben, und will versuchen, ihn kürzlich darzulegen. — Es ist zunächst die Intention des Selbstmordes, von der ich zu behaupten wage, daß sie hinter dem unmittelbaren, dem Faust beigelegten äußerlichen, noch einen innerlichen, symbolischen Sinn verbirgt. Was der Dichter, vielleicht unbewußt, damit hat ausdrücken wollen, ist wohl nichts anderes, als die Spitze des Gegensatzes, in welcher der Held der Tragödie, schon der alten Sage zufolge, sich zu dem Guten und Göttlichen, zu dem allein wahrhaft Positiven stellt. Der Abfall zum Bösen, die Empörung gegen Gott ist ein sittlicher Selbstmord, eine geistige Selbstzerstörung; die leibliche Selbstvernichtung bot sich fast ungesucht zum Symbol für jene moralische dar. Die Wahl aber, oder besser ausgedrückt, die unwillkührliche, halb unbewußte Aufnahme einer in solcher Weise symbolischen Darstellung statt der unmittelbaren und eigentlichen, die nach der ursprünglichen Anlage der Dichtung gefordert gewesen wäre, erklärt sich leicht aus dem doppelten Unvermögen, einerseits den frühern Plan auszuführen, anderseits eine andere, zu den Bruchstücken der frühern

Dichtung stimmende Ausführung zu ersinnen. Hierzu kommt, daß die Dichtung ohnehin ein symbolisches, ein allegorisches Fundament hat, und daß daher eine solche Weise der Darstellung ihrem Charakter minder fremd erscheinen kann, als dies anderwärts der Fall gewesen wäre. — Giebt man uns diese Deutung im Allgemeinen zu, so wird dadurch zwar nichts in dem dramatischen Zusammenhange dieses Monologen mit der vorangehenden Scene gebessert, die er fortführen, mit der er ein stetiges Ganze bilden soll. Denn obschon auch dieses Vorangehende theilweise einen symbolischen Charakter trägt, so ist doch dort die symbolisch ausgedrückte Idee eine wesentlich andere und keineswegs mit der Idee des neu Hinzugekommenen eine und dieselbe. Auch ist dort die Idee in die psychologisch wahre und folgerechte Darstellung eines Seelenzustandes hineingebildet, deren Störung durch keine zweite, dem Zusammenhang neu aufgedrungene Idee gutgemacht werden kann. Wohl aber ist auf diesem Wege eine rechtfertigende Erklärung für den inneren Gedankenverlauf des Monologen gefunden. Sie ist wenigstens dann gefunden, wenn man zugeben will, was freilich von dem Standpunkte des Begriffs dramatischer Poesie sich noch bestreiten läßt, daß eine symbolische, oder, wie wir hier wohl richtiger sagen würden, eine allegorische Darstellung, der unmittelbaren psychologischen Wahrheit ihres äußerlichen Objectes entbehren kann, jener Wahrheit, welche wir in dem ersten Theile der Scene, trotz des symbolischen Elementes der Magie und der Geisteserscheinung, nicht ver-

mißten, in dem gegenwärtigen aber allerdings vermissen.

Kann man nämlich der Situation, in welcher sich Faust befindet, auch, wie bemerkt, nicht zugestehen, daß sie naturgemäß den Entschluß zum Selbstmord erzeugen könne, so kann man ihr, insbesondere wenn man sie nicht als unmittelbare dramatische Situation, sondern, wie es dann der Zusammenhang mit sich bringt, als den zusammengedrängten Ausdruck für beharrende Seelenzustände nimmt, doch jedenfalls dies einräumen, daß aus ihr heraus jener frevelhafte, gottverläugnende Trotz erwächst, der, verschmähend die von Gott selbst dem Menschen vorgezeichneten Wege, zum Höchsten zu gelangen, mit Gefahr des eigenen Selbst die Pforten jener nächtlichen Tiefe aufzureißen sich vermißt, in welcher das Räthsel unsers Daseins verschlossen liegt. Was aber das Wichtigste ist: so gewinnt bei unserer Deutung einen Sinn, und zwar einen tiefen, großartigen Sinn jene Stelle, welche, trotz ihrer erhabenen Poesie, ohne solche Deutung als unwahr und der Situation widersprechend verworfen werden müßte. Wir meinen die Stelle, welche, im reichsten dichterischen Farbenglanze, den schreckenvollen Enthusiasmus ausspricht, den der gewaltsame Entschluß in Faustens Seele geweckt hat.*) Die phantastische Bilderpracht dieser Rede veranschaulicht uns die wahre Natur jenes geistig Bösen, welches in dem

*) Ins hohe Meer werd' ich hinausgewiesen,
Die Spiegelfluth erglänzt zu meinen Füßen,
Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag u. s. w.

Begriffe der schwarzen Magie gemeint ist. Auch das Böse und die Lüge, nicht minder, wie das Wahre und Gute, führen auf ihre Weise über die gemeine, irdische Wirklichkeit hinaus; auch sie spiegeln ein Paradies, eine ewige Seligkeit in nicht weniger lockenden, ja in noch zauberischeren Farben vor, als das Gute, da letzteres mit der Milde und der Schönheit überall den Ernst und die Strenge paart, von der sich das Böse zu entbinden weiß. So lockt auch hier der Gedanke des Bösen unsern Helden wie mit Sirenenstimmen in die verrätherische Tiefe hinab. Die geistig sublimirte Natur dieses Bösen ist versinnbildlicht durch die Vorstellung eines Giftes, welches, ein „Auszug aller tödtlich feinen Kräfte," ein „Inbegriff der holden Schlummersäfte," Faust als das höchste Erzeugniß von „Menschenwitz und Kunst" anpreiset. Der geistige Tod, nicht der irdische, ist „jene dunkle Höhle, in der sich Phantasie zu eigner Qual verdammt," jener „Durchgang, um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt."

Aber Faust soll nach der Intention des Dichters nicht wirklich dem Abgrunde verfallen; er soll durch die Erinnerung an das entschwundene Paradies der Jugend und der Unschuld von der verhängnißvollen That zurückgerufen werden. Hier nun haben wir noch auf einen andern, gleichfalls sinnigen und bedeutungsvollen Zug aufmerksam zu machen. An sich selbst würde eine solche Erinnerung kein erhebliches Gegengewicht gegen die Verlockung zum Bösen abgeben können. Es geschieht vielmehr nicht selten, daß gerade der frevelhafte, gegen das göttliche Weltregiment sich

auflehnende Trotz auf das Bewußtsein einer verlorenen Paradiesesseligkeit pocht, und, in Empörung gegen das Geschick, welches solchem Paradiese innerhalb dieses irdischen Daseins den nothwendigen Untergang bringt, entweder der Gottheit, die es zerstörte, flucht, oder auch wohl in eitler Phantasterei und verkehrter Sinnlichkeit schon auf dieser Erde das Paradies wieder zu erstürmen sich erdreistet. So bei manchen neuern Dichtern: als Beispiel für das erstere können die Helden Byrons mit ihrer, Gott selbst, den vermeintlichen Urheber ihrer Unseligkeit, zum Kampf herausfordernden Verruchtheit, als Beispiel für das letztere Friedrich Schlegels Lucinde mit ihrem Hurenparadiese dienen. In entsprechendem Sinne, aber mit objectivem sittlichen Bewußtsein über das, was er thut, läßt unser Dichter einen sentimentalen Anklang solcher Art in der Seele des Faust schon in dem Momente aufsteigen, wo er die verhängnißvolle Schaale ergreift; er läßt ihn hier zu jenen wild phantastischen Träumen sich gesellen und deren Gewalt noch verstärken. — Nichtsdestoweniger bleibt eben jene sehnsuchtvolle Erinnerung auch in dem Bösen allein das Band, wodurch auch der abgefallene oder im Abfallen begriffene Mensch noch an die Gottheit geknüpft ist. Durch Vermittelung dieses Bandes vermag die Stimme des Göttlichen auch zu dem Sünder zu dringen; sie vermag, wenn die Sünde noch nicht in den Kern seines Selbst eingedrungen ist und diesen vergiftet hat, ihn zur Besinnung zu bringen, und zum Kampf gegen die Sünde ihm die Kraft zu verleihen. Dies nun meint der

Dichter, wenn er die göttliche Gnade in Gestalt heiliger Handlungen des christlichen Cultus an den Helden herantreten und durch die Anklänge, welche diese Handlungen in ihm wecken, in seine schon verdüsterte Seele einen Eingang gewinnen läßt. Wohl zeigt es von der Schwere dieser Verdüsterung, wenn von dem Inhalte der seligen Verheißung Faust nichts anderes, als eben nur die Erinnerung des verlornen Jugendglücks sich anzueignen weiß. Der Contrast seiner selbstmörderischen Phantasieen zu dem Evangelium frommer Ergebenheit in das irdische Loos, welches in dem Gesange der Engel und der Jünger ertönt, findet in seiner eigenen Seele keineswegs die rechte Lösung. Aber wie einerseits dieser Contrast jene Phantasieen selbst uns richtig verstehen lehrt, uns auf das schlagendste überzeugt, was wir von den wohlklingenden Reden über die Herrlichkeit des Reiches, das er sich durch die Zerstörung seines irdischen Selbst aufzuschließen gedenkt, zu halten haben: so dient er auch anderseits, zu zeigen, daß Faustens Seele noch nicht wirklich verloren ist, daß es in ihr noch eine rein gebliebene, dem Göttlichen nicht unzugängliche Stelle giebt.

Dies also die Deutung, von welcher wir glauben, daß sie allein es vermag, das Dasein dieses Monologen und seine, trotz aller unläugbaren Verstöße gegen die Gesetze dramatischer Composition großartige und ergreifende Poesie erklärlich zu machen. Wie viel von dem Inhalte dieser Deutung in das eigene Bewußtsein des Dichters gefallen sein mag, müssen wir freilich dahin gestellt lassen. Aber gesetzt auch, daß, was

wir nicht für wahrscheinlich halten, derselbe dem Bewußtsein des Dichters völlig fremd geblieben sein sollte, so würde dadurch die Deutung selbst noch nicht widerlegt. Denn dies eben ist der Charakter ächter Poesie, daß sie mehr enthält, als der Dichter selbst weiß; daß dem Dichter unbewußt sein genialer Instinct ihn Dinge sagen läßt, die ihm selbst oft erst durch die Auslegung Anderer klar werden. Vermag es doch nach Goethe's *) und anderer Dichter eigenem Zugeständnisse, der Maler, der Schauspieler, in der Nachbildung der von dem Dichter entworfenen Gestalten und Situationen Züge, in der Dichtung enthaltene, keineswegs äußerlich ihr aufgedrungene, zur Anschauung zu bringen, durch die sich der Dichter selbst überrascht findet. Warum sollte Aehnliches nicht auch der philosophische Ausleger vermögen, vorausgesetzt, daß er, wie sich versteht, der Erlaubniß solcher Deutung sich mit der gebührenden Vorsicht und hauptsächlich nur da bedient, wo ohne dieselbe eine Dichtung, eine solche nämlich, der doch übrigens das Zeugniß des Geistes von ihrer Wahrheit nicht abgeht, nicht verstanden oder nicht gerechtfertigt werden könnte? — Um übrigens die der Scene selbst mehr äußerlichen oder ihr entfernter liegenden Motive nicht zu übergehen, die bei Ausführung derselben mitgewirkt haben mögen, will ich noch zwei Bemerkungen beifügen. Die erste ist, daß in den Worten, welche dem Faust das tiefe Summen des Glockenklanges und der Ton des Chorgesan-

*) Eckermann's Gespräche I, S. 258. 260.

ges abgewinnt,*) der Dichter seine eigenen Gefühle niedergelegt hat, welche im späteren Alter durch die Wiederaufnahme des Werkes seiner Jugend in ihm angeregt wurden. Dies zeigt die Vergleichung dieser Worte mit den in Geist und Ton auffallend verwandten des „Dichters" im „Vorspiel auf dem Theater," von denen wir ein gleiches oben bemerkt haben. — Sodann in Bezug auf den Ostergesang, der den Monolog des Faust unterbricht, kann bemerkt werden, wie derselbe nicht nur in der Form, sondern auch im Inhalt den Gesängen der Büßenden und der himmlischen Heerschaaren in der Schlußscene der Tragödie auffallend ähnlich ist. So hier, wie dort, vernehmen wir eine Mahnung an die göttlich verklärende Kraft des Leidens und Duldens, der Arbeit und der Buße. Eine ausdrückliche Hindeutung zwar auf den Schluß dürfte schwerlich in der Absicht des Dichters gelegen haben, da die gegenwärtige Scene, ungeachtet ihres verhältnißmäßig späten Ursprungs, unstreitig immer noch beträchtlich früher, als jene Schlußscene gedichtet ist. Aber die ungesuchte Harmonie, in der sich später das Ende an jenes früher Gedichtete anschloß, scheint uns ein bedeutsames Zeugniß über die Einheit des Sinnes und der Idee abzulegen, welche zwischen der Ueberarbeitung des ersten und dem zweiten Theile der Tragödie obwaltet.

Die Scene des Spaziergangs am Ostertage ist unverkennbar aus zwei Stücken zusammengesetzt, die sich, nur in umgekehrter Folge, ähnlich zu einander

*) Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß
Auf mich herab in ernster Sabathstille u. s. w.

verhalten, wie die zwei verschiedenen Bestandtheile der ersten Scene. Die erste kleinere Hälfte, bis zum „Gesang der Bauern unter der Linde,“ ist neuern Ursprungs. Sie enthält ein köstliches Kleinbild, die Schilderung festtäglicher Lust in freier Natur an einem heitern Nachmittage im Vorfrühling, — offenbar veranlaßt durch die vorangehende Schilderung der Osternacht, zu der sie für Sinn und Einbildungskraft das reizendste Gegenstück bildet. Uebrigens ist sie durchaus freie Dichtung; ein tieferliegender Bezug auf die Handlung ist nicht in ihr zu suchen. — Bei weitem weniger vollkommen in Bezug auf alle Aeußerlichkeiten der Darstellung und überhaupt in rein künstlerischer Hinsicht, aber unmittelbarer in den Gang der Handlung eingreifend ist die zweite, wahrscheinlich bereits der alten Dichtung angehörende, obgleich in dem frühern Abdruck des Fragmentes sich nicht vorfindende Hälfte. Es läßt sich nicht entscheiden, ob es die Intention gleich anfangs war, dieses Bruchstück auf dieselbe Weise, wie es in der Ueberarbeitung geschehen ist, an die erste Scene der Tragödie anzuknüpfen, so nämlich, daß die Handlung desselben als an demselben Tage, der auf jene Nacht zunächst folgt, vorgehend gedacht wird. Wir sind geneigt, das Gegentheil anzunehmen, da diese Annahme der freiern Bewegung günstiger scheint, welcher die ursprüngliche Dichtung Raum lassen mußte. Auch scheint, worauf wir schon oben hindeuten wollten, die Scene nicht von vorn herein die Bestimmung gehabt zu haben, unmittelbar die Katastrophe im Leben des Faust einzuleiten. Ihre Stellung ist eine bequemere,

dem Inhalt angemessenere, wenn sie anspruchlos, wie es der Charakter eines Bruchstücks mit sich bringt, als eine freie Schilderung aus dem täglichen Leben und Treiben des Helden, als wenn sie, in der Bedeutung eines integrirenden Gliedes der dramatischen Entwickelung, als Darstellung des Momentes gegeben wird, in welchem Mephistopheles die Seele des Helden zu fangen seinen ersten Anlauf nimmt.

Gut motivirt ist in dieser Scene Faustens Charakter durch Anknüpfung an den Charakter und die Beschäftigung seines Vaters, und in Folge dessen an seine eigenen jugendlichen Beschäftigungen. Es ist psychologisch wahr, daß ein geistiges Extrem der Art, wie der Charakter unsers Helden bezeichnen soll, nicht leicht unvorbereitet auftritt; daß, wie Goethe in der Iphigenia sagt: „nicht gleich ein Haus den Halbgott noch das Ungeheuer erzeugt,“ sondern „erst eine Reihe Böser oder Guter das Entsetzen oder die Freude der Welt hervorbringt.“ Minder glücklich ist an dieser Stelle der Dichter in der Schilderung des Seelenzustandes seines Helden; diese bleibt vag und unbestimmt und geht sogar ins Matte über. Es ist mehr die Sehnsucht der unreifen Jugend ins Weite und Ungemessene überhaupt, was wir hier ausgesprochen finden, als die Empfindungen, die dem Faust insbesondere ziemen. Die ganze Scene scheint uns die Spuren einer noch jugendlicheren Entstehung zu tragen, als die Mehrzahl der Scenen, welche dem Fragmente einverleibt sind. Gelungen ist jedoch die Erweckung eines unheimlichen Grauens beim Erblicken des schwarzen

Pudels in der Abenddämmerung. In dieser Beziehung möchte diese Scene der nachfolgenden vorzuziehen sein, in welcher die Beschwörung des unheimlichen Geistes aller nächtlich-schauerlichen Elemente des Gespenstergrauens baar und ledig bleibt.

Diese zunächst folgende Scene nun, die Beschwörung des Mephistopheles und die erste Unterredung zwischen Mephistopheles und Faust, gehört in allen ihren Grundgedanken und in ihrer Ausführung wiederum der neuen Bearbeitung an. Am Beginne zwar scheinen einige Bruchstücke älterer Dichtung in sie hineinverwebt. Irren wir nicht, so ist in dem Monologe des Faust Altes und Neues mit einander verschmolzen; die Worte, welche das Behagen an der abendlichen Einsamkeit im Studirzimmer ausdrücken, und die, mit welchen Faust den Anlauf zum Geschäfte der Bibelübersetzung nimmt, scheinen älteren, die an den Pudel gerichteten Reden aber, der Gesang der Geister auf dem Gange, und alles weiter Folgende neuern Ursprungs.*) Alles, was unmittelbar zur

*) Es sei vergönnt, die Verse, die ich für ein Bruchstück der ältern Dichtung halte, hier im Zusammenhange herzusetzen:

Verlassen hab' ich Feld und Auen,
Die eine tiefe Nacht bedeckt,
Mit ahnungsvollem heiligem Grauen
In uns die bessre Seele weckt.
Entschlafen sind nun wilde Triebe
Und jedes ungestüme Thun,
Es regt sich nun die Menschenliebe,
Die Liebe Gottes regt sich nun.
— Ach, wenn in unsrer engen Zelle
Die Lampe freundlich nieder brennt,
Da wird's in unserm Busen helle,

Beschwörung gehört, ist auffallend leer an dichterischem und Ideengehalt; es ist offenbar ohne die Weihe schöpferischer Begeisterung und nur zum Behufe nothdürftiger Ausfüllung einer in dem vollendeten Werke nicht zu duldenden Lücke hinzugefügt. An dieser Stelle vor allen ist Goethe unstreitig übertroffen worden von einem jüngst verstorbenen Dichter,*) dessen zwar keineswegs tadelfreies Werk auch sonst großartige, tiefsinnige und dichterisch gewaltige Ideen genug enthält, um eine ganz andere Beachtung zu verdienen, als bisher ihm geworden ist, besonders aber sich dadurch auszeichnet, daß es gerade diejenigen Züge der Faustsage, die in Goethe's Dichtung keinen Platz haben finden können, in ihr Recht eingesetzt und zur poetischen Gestaltung gebracht hat.

Die Unterredung zwischen Faust und Mephistopheles, welche mit der Beschwörungscene Ein Ganzes bildet, schließt sich dem Sinne und der Bedeutung nach, welche der Gestalt des Mephistopheles gegeben wird, an den „Prolog im Himmel" an. Gleich jenem erkennt man auch in dieser Scene mehr eine

---

Und ausgesöhnt die ganze Welt.
Vernunft fängt wieder an, zu sprechen,
Und Hoffnung wieder an, zu blühn,
Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
Und nach des Lebens Quelle hin.
— Doch ach, schon fühl' ich, bei dem besten Willen,
Befried'gung nicht mehr aus dem Busen quillen —

und dann weiter bis zu den Worten:

Und schreibe getrost: Im Anfang war die That.

*) Grabbe, Don Juan und Faust, S. 40 ff.

philosophische Ausdeutung der schon früher erfundenen Gestalt, als die Darlegung von Ideen, aus denen jene Gestalt, so wie sie in der übrigen Dichtung uns vor Augen steht, schöpferisch hervorgehen konnte. Mephistopheles erscheint in der Kleidung eines fahrenden Scholasten; — damit ist der abstruse, metaphysische Charakter, den in dieser Scene seine Reden tragen, sinnreich angedeutet. Wirklich hören wir ihn hier zu dem gelehrten Doctor fast in dem Tone nicht zwar eines mittelalterlichen Scholastikers, aber eines Jüngers der neuesten speculativen Philosophie sprechen. Er nennt sich einen Theil jenes Urwesens, welches von ihm zwar als die Finsterniß, die Nacht, bezeichnet wird, dergestalt jedoch, daß in diesen Reden selbst sich das Bewußtsein ausdrückt, wie diese Bezeichnung nur eine bildliche ist. Eigentlicher meint er offenbar zu sprechen, wenn er sich den Geist der Verneinung, wenn er jene Nacht, für deren Repräsentanten er sich giebt, geradhin das Nichts nennt. — Es leidet keinen Zweifel, daß Goethe diese Worte seinem Teufel mit der ernstlich gemeinten Absicht in den Mund legt, diesen Begriff der Verneinung, dieses *Μὴ ὄν* der alten griechischen Philosophen, das **Malum metaphysicum** der Neueren, auf ähnliche Weise, wie es verschiedene neuere Systeme thun, als den Quell dessen, was wir Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nennen, auszusprechen. Er bedarf, um seine Dichtung zu Ende zu führen, eine philosophische Grundlage. Jenes christlich religiöse Fundament, auf welchem die Sage erwachsen war, ist ihm unter den Füßen verschwunden,

und er hat über seine frühere Dichtung das deutliche Bewußtsein, daß dieselbe auf einem andern Fundamente, als die Sage, ruht; er macht es sich zur Aufgabe, dieses dort noch unbewußt gebliebene Fundament hier zum Bewußtsein zu bringen. Die Idee, die er in dieser Absicht ausspricht, ist eine an sich selbst unstreitig wahre und tiefgeschöpfte. Der Einwand, den man, namentlich von dem Standpunkt der alten Sage aus, dagegen erheben kann, betrifft nicht ihre Wahrheit an sich selbst, sondern nur den Umstand, ob nicht durch ihr Aussprechen in diesem Zusammenhange, durch die Identificirung derjenigen Macht, die Mephistopheles darstellen soll, mit ihr, dem Begriffe des Bösen philosophisch eine andere Stelle angewiesen wird, als die ihm vermöge seiner ethischen, seiner geistigen Natur zukommt; ob nicht eben diese geistige, ethische Natur, der eigentlich philosophisch-theologische Begriff des Bösen, indirect dadurch aufgehoben wird, daß man diesen Begriff in die physische und metaphysische Region zurückverlegt. Wozu bis zu diesen letzten Grundbegriffen und Grundelementen alles Daseins, zu den metaphysischen Abstractionen des reinen Seins und des reinen Nichts zurückgehen; wozu durch diesen einfachsten und abstractesten aller Gegensätze den Gegensatz des Guten und des Bösen ausdrücken, wenn dies nicht darum geschieht, weil man die Erklärung dieses Gegensatzes in derjenigen Region, wo sie eigentlich zu suchen wäre, in dem Gebiete des Geistes und der Freiheit, verloren hat? Ist der Begriff des Bösen einer und derselbe mit jener alten Nacht, aus der

alle Dinge, in gewissem Sinne selbst das Licht, geboren sind, mit jener Urkraft der Verneinung, ohne die kein bestimmtes Sein, und weil kein bestimmtes, überhaupt kein wirkliches Sein denkbar ist: dann freilich ist das Böse ganz in demselben Sinne nothwendig, wie das Gute auch, und es kann nicht mehr Wunder nehmen, wenn Mephistopheles unter den Dienern des Herrn erscheint. Ja er erscheint unter diesen Dienern nur insofern er einen Theil jener Urkraft sich nennt; wäre er die Urkraft selbst, die ganze Kraft der Verneinung, so wäre er selbst ein göttliches Wesen, welches nicht als untergeordnet, sondern nothwendig als beigeordnet Gott dem Herrn auftreten müßte. Auch der christliche Begriff des Bösen, des Teufels, jener Begriff, in welchem auch die Sage wurzelt, die Goethe zum Gegenstand seiner Dichtung gemacht hat, beruht zwar seinerseits auf der Voraussetzung jener beiden Principien der Bejahung und der Verneinung; das Böse, der Teufel wäre nicht, wenn nicht vor aller Schöpfung in Gott selbst ein Princip der Verneinung wäre; aber dieses Princip selbst ist noch nicht der Teufel. Durch dieses Princip selbst, durch „die Nacht, die sich das Licht gebar," ist weiter nichts, als nur noch die Möglichkeit gegeben, daß in der Region geschöpflicher Freiheit neben dem Guten auch ein Böses hervorgehe. Das Böse aber, auch wenn man zugeben kann, daß es innerhalb dieser Region dem Guten, wie Verneinung der Bejahung entgegensteht, ist darum noch keineswegs gleich nothwendig mit dem Princip der Verneinung. Es ist ab-

gewandt von Gott, verworfen vor Gott in alle Ewigkeit, während jenes Princip in alle Ewigkeit bei Gott und in Gott ist.

Auf eine Untersuchung, inwieweit zu der, unstreitig pantheistisch zu nennenden Weltansicht, die er in der gegenwärtigen Scene dem Mephistopheles, und zwar nicht als eine Lüge, in den Mund legt, Goethe auch außerhalb dieser Dichtung sich bekannt und sie im Bewußtsein festgehalten habe, brauchen wir uns hier nicht einzulassen. Im Gegenwärtigen geschieht es offenbar nur zum Behufe der Dichtung selbst; es reicht hin, anzunehmen, daß der Dichter, über seine ältere Dichtung, die in unbewußter productiver Anschauung entstanden war, philosophisch reflectirend, fand, daß sie nur unter Voraussetzung dieser Weltansicht vollendet werden könne. Die Weltansicht selbst kann er immerhin nur problematisch ausgesprochen haben. Es finden sich sogar, wie wir sehen werden, im Verlauf der Dichtung Spuren in Menge, — schon die vorliegende Scene selbst enthält eine solche Spur, — daß er seit dem ersten Entwurfe der Dichtung in der Kenntniß und Anschauung des positiv oder geistig Bösen bedeutende Fortschritte gemacht hatte. Nur dies bleibt freilich ausgeschlossen, daß die christliche Weltansicht, die das Fundament der Sage bildet, in dem Dichter zur klaren Einsicht und zur entschiedenen Ueberzeugung gekommen war. Solche Ueberzeugung nämlich würde es gar nicht zur Wiederaufnahme der Dichtung in ihrer frühern Gestalt haben kommen lassen.

Was übrigens die Einflechtung dieser metaphy=

fischen Reflexionen in die Dichtung als solche betrifft, so haben wir alle Ursache, die einsichtige und gewandte Kunst des Dichters zu bewundern. Als Repräsentant des Princips der Negation kann Mephistopheles nicht ein deutliches Bewußtsein über die Natur des entgegenstehenden Positiven haben. Er kann nur im Allgemeinen wissen, daß dieses Positive ohne Negation nicht zu sein vermag; diese Unentbehrlichkeit des Negativen aber verwechselt er mit einer Priorität, die er dem Negativen zuschreibt. Das Licht, das Princip der reinen Position als solcher, verwechselt er mit den Körpern, mit dem Besonderen, was durch jene Allgemeinheit erst hervorgerufen ist; er thut dies, jedoch nicht ohne die Unwahrheit solcher Verwechselung innerlich zu empfinden und in seiner Rede den Beweis zu geben, wie sehr er sich durch das Licht intriguirt fühlt, von dem er sich so gern überreden möchte, daß es nichts als ein simpler Körper sei. In Bezug auf die Körper selbst geht seine Arbeit nothwendig auf Vernichtung aus: auch hier hat er das Bewußtsein von der Vergeblichkeit dieser Arbeit im Hintergrunde, so dreist er auch die Zuversicht ausspricht, daß die Körperwelt dereinst völlig zu Grunde gehen werde. Er hat ferner im Hintergrunde die Einsicht, daß das Bestehen der Welt das Gute sei; daß er wider Willen nur das Gute schaffen müsse; so dreist er wiederum versichert, daß alles Entstandene werth sei, zu Grunde zu gehen, und daß das Beste sei, wenn gar nichts entstände.*) Am meisten macht er sich mit

*) Die Worte, die Goethe hier dem Mephistopheles in den

den organischen Geschöpfen, mit der Thier- und Menschenwelt zu thun. Wo nämlich das positivste Dasein, die lebendigste Wirksamkeit ist, da ist, wie Gott der Herr selbst im Prologe zu verstehen giebt, ein unablässig neues Anfachen dieses Lebens durch das negative Princip am unentbehrlichsten. Freilich muß Mephistopheles gerade hier auf doppelte Weise immer neu wieder die Erfahrung machen, wie sein Beginnen ein eitles ist. Er muß sie machen, nicht nur insofern, so viele Einzelgeschöpfe ihm auch zu begraben gelingen mag, doch immer neues, frisches Blut in der Gattung circulirt; sondern auch, insofern das gelungene Werk der Zerstörung sogleich das Interesse für ihn verliert und er selbst bekennen muß, daß er „mit den Todten sich nicht befassen mag und für einen Leichnam nicht zu Haus ist." — Die sichtbare Erscheinung dieser verneinenden Kraft ist in der Natur das Feuer, die verheerende Flamme. Diese hat Me-

---

Mund legt, erinnern an den im Alterthum berühmten Ausspruch, den der Silen gegen Midas gethan haben soll (**Plut. Consol. ad Apoll. Tom. VII. p. 353. Wyttenb.**), daß es dem Menschen am Besten wäre, gar nicht geboren zu sein, dem zunächst aber, sobald als möglich zu sterben. Derselbe Gedanke findet sich, wahrscheinlich aus der mythischen Ueberlieferung entlehnt, in dem Chorgesang des Sophokles, dessen Worte nach Reisigs Uebersetzung (**Sophoclis Oedipus in Colono ed. Reisig, p. CXLVIII.**) so lauten:

Nie gelebt ist der Reden all'
Höchstes Wort: doch wofern er ward,
Weg von hinnen geschieden gleich
Geh' er von wannen er kam zurücke.

phistopheles als ein „für ihn Apartes" sich vorbehalten, während er in den übrigen Elementen zwar gleichfalls gegenwärtig ist, aber ohne daß sie ihm eigenthümlich angehören, weshalb er dort vielmehr die Uebermacht des Positiven anerkennen muß.

So viel über die in vorliegender Scene deutlich ausgesprochene Bedeutung, welche die neue Bearbeitung der Person des Mephistopheles beigelegt hat. Noch aber haben wir die Rolle, welche Faust in dieser Scene spielt, kürzlich in Betracht zu ziehen. Nicht minder klar nämlich, als der verborgene Sinn hinter der Maske des Mephistopheles, ist in Bezug auf Faust dies ausgesprochen, daß die Erscheinung des Mephistopheles für ihn ein Werk seiner, nicht vom Teufel selbst herrührenden, sondern über den Teufel gebietenden Kunst ist. Er ist im Begriffe, durch die Kraft der Idee und der Wissenschaft, also durch weiße, nicht durch schwarze Magie jenes Princip, welches sich in Mephistopheles darstellt, zu bewältigen. Nur die List jener Macht, mit der er ringt, und seine eigene sinnliche Schwäche ist es, was ihn um jenen Sieg betrügt. — Auch die schwarze Magie zwar des alten Zauberglaubens übt über den Teufel eine Gewalt aus, welcher dieser unfreiwillig folgt. Es ist dies ein tiefsinniger Zug jenes Glaubens; er drückt das Bewußtsein über den Doppelsinn aus, der in dem Begriffe jener bösen Mächte unverkennbar enthalten ist. In Wahrheit nämlich sind diese Mächte doch nur ein Bild für das im Geiste des Menschen wirkliche Böse; sie können daher eben so sehr als von diesem Geiste

beherrscht, wie umgekehrt als ihn beherrschend vorgestellt werden. Auch Goethe hat diesen Zug des alten Zauberglaubens unstreitig vor Augen gehabt, sowohl in dieser, als auch in der folgenden Scene. Aber die Art, wie er in der vorliegenden ihn nicht nur benutzt, sondern zugleich philosophisch ausgedeutet hat, legt ihm einen ganz andern Sinn unter, als den er ursprünglich hatte. Schon nach den Voraussetzungen des ältern Fragmentes konnte diese Magie, durch welche Faust zuvor eben so den Erdgeist gebannt hatte, wie er jetzt den Mephistopheles bannt, nicht als eine an sich selbst sündige oder frevelhafte bezeichnet werden; sie diente vielmehr dort, wie wir oben bemerkten, als Bild für ein geniales, dichterisch und philosophisch begeistertes Wissensstreben, im Gegensatze des gemeinen, prosaischen. Auch in gegenwärtiger Scene wird der Begriff der Magie nicht anders behandelt. Faust antwortet auf die Reden, worin ihm Mephistopheles sich zu erkennen gegeben hat, in Worten, welche die vollkommene Unabhängigkeit seiner dermaligen Stellung gegen Mephistopheles, seine Erhabenheit über das Princip des Bösen beweisen. Die Kunst aber, die Mephistopheles anwendet, ihm zu entschlüpfen, deutet offenbar darauf hin, daß die Gefangenschaft, der er entschlüpfen will, eine andere ist, als jenes Verhältniß gegenseitiger Abhängigkeit, welches in der nächsten Scene angeknüpft wird. Kurz, der Sieg, den Faust, ihm selbst unbewußt und erst durch Mephistopheles davon belehrt, durch seine magische Kunst auf einen Augenblick über Mephistopheles errungen hat, ist kein anderer,

als der Sieg, den der Geist wahrer Wissenschaft und Erkenntniß über seinen Gegenstand, welcher neben anderem Inhalte auch die Macht der Finsterniß und des Bösen sein kann, erringt. Erst mit der Ueberlistung durch Mephistopheles beginnt für Faust diese Bekanntschaft, dieser Umgang verhängnißvoll zu werden, der, hätte er den bösen Geist zu halten verstanden, ein Triumph edelster Art geworden wäre. — Der Gesang, durch welchen die Geister des Mephistopheles den Faust in Schlaf lullen, ist ein solcher, der wohl auch den Sirenen in den Mund gelegt werden konnte; voll bezaubernder Bilder phantastischer Sinnlichkeit ohne allen höhern geistigen Inhalt, aber doch von so reizender Poesie, wie Goethe sie schwerlich zur Zeit seiner frühern Dichtung den Begleitern des Mephistopheles zugetheilt haben würde. Wir glauben darin, wie schon vorhin angedeutet, einen Fortschritt ähnlicher Art im freien Ueberblick über die Erscheinung des Bösen im Menschengeiste zu erblicken, wie solchen auch oben die phantasiereiche Poesie beim Gedanken des Selbstmordes verrieth.

In einem sehr verschiedenen Geiste von dieser ersten ist die zweite Unterredung zwischen Faust und Mephistopheles gedichtet, welche den Inhalt der nächstfolgenden Scene bildet. Von dieser finden wir zwar nur einen Theil dem alten Fragmente einverleibt. Dort nämlich beginnt die Scene erst nahe am Schlusse des Gesprächs, kurz vor dem Auftreten des Schülers. Sie beginnt mitten in einer Rede des Faust,*) deren

*) Mit den Worten:

Anfang dort nicht mitgetheilt ist. Aber es ist Grund vorhanden, auch das Vorangehende zum bei weitem größern Theile für gleichzeitig gedichtet zu halten. Nur der Anfang der Scene (wenn ich eine bestimmtere Vermuthung auszusprechen wagen darf, etwa bis zu den Worten: „Hör' auf mit deinem Gram zu spielen" u. s. w.) mag später hinzugedichtet sein. Dies scheint mir, außer einem schwer zu bezeichnenden Etwas im Tone, insbesondere die ausdrückliche Rückdeutung auf die Selbstmordscene zu beweisen. Der Fluch, den Faust in diesem Eingange über sich und die Welt ausspricht, soll, wie wir deutlicher aus einer Stelle des zweiten Theiles sehen,*) genauer den Moment bezeichnen, wo der Held sich in die Gewalt der finstern Mächte gibt. Er bildet hiernach einen integrirenden Theil jener Motivirung des Teufelsbündnisses, die der Dichter, wie wir zu zeigen suchten, in der vorangehenden, der zweiten Bearbeitung angehörenden Scene unternommen hatte. Indessen ist der Uebergang von jener vorangehenden zu der gegenwärtigen Scene noch nicht dergestalt motivirt, daß wir dadurch von der Nothwendigkeit entbunden würden, andere Unterredungen zwischen Faust und Mephistopheles als dazwischen geschehen zu denken. Weder das Erscheinen des Mephistopheles in umgewandelter Gestalt

— Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen.

*) S. 314:

Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.

ist gehörig vorbereitet, noch die Klagen, die statt seiner früheren metaphysischen Wißbegier Faust hier ertönen läßt. Der Dichter hat sich in dem Eingange der Scene vielmehr seiner frühern Dichtung, die er vollständig aufnehmen wollte, anbequemt, und es aufgegeben, die unterdeß neu hinzugekommene Scene, was sich ihm wohl als unmöglich erwiesen hatte, ganz mit derselben in Eins zu verschmelzen. — In einem fühlbaren Contrast mit dem Nachfolgenden steht jedoch der eingeflochtene Geisterchor, welcher die Absicht hat, den Moment des ausgesprochenen Fluches als einen bedeutenden und prägnanten auszuzeichnen. Dieser verdankt sein Dasein offenbar den ähnlichen Stücken abstracterer Lyrik, an welcher die Ergänzungscenen so reich sind.

Den Hauptinhalt dieser Scene bildet der Abschluß des Bündnisses zwischen Mephistopheles und Faust. Es muß auffallen, daß der Dichter gerade denjenigen Theil der Scene, welcher diesen Haupt- und Cardinalpunkt enthält, damals, als er das erste Fragment der Dichtung gab, zurückgehalten hat. Auch findet sich in allen übrigen Scenen des Fragmentes keine ausdrückliche Rücksichtnahme weder auf die Worte, noch auf den Sinn dieser Bundesverschreibung. Es findet sich sogar manches, was derselben zu widersprechen oder den Helden früher, als es wirklich in der Dichtung geschieht, den Worten des Vertrags gemäß der Macht des Mephistopheles überliefern zu müssen scheint. Dahin gehört unter andern die Vorliebe, mit welcher Faust in Wald und Höhlen zu seinen frühern idealen Liebhabereien und Beschäftigungen

zurückkehrt, und die Mühe, welche es dem Mephistopheles kostet, ihn aus denselben herauszurücken; ferner die Treue, welche Faust geraume Zeit hindurch seiner Geliebten widmet u. s. w. Eine deutliche Rückbeziehung auf die gegenwärtige Scene bemerken wir erst im zweiten Theile; dort freilich wird sogar die endliche Katastrophe des Gedichts auf den Inhalt der Bundesverschreibung begründet. Dennoch berechtigt uns dies alles nicht, daraus auf den spätern Ursprung dieser Scene zu schließen; Sprache, Versbau und Gedanken derselben sprechen zu laut für die frühere Abfassung, als daß wir an derselben zweifeln dürften. Auch wird es jedem, der die gegenwärtige Scene mit dem fünften Acte des zweiten Theiles vergleichen will, sich als wahrscheinlicher darstellen, daß die Anknüpfung des Schlusses der Tragödie an den Inhalt der Bundesverschreibung diesen einmal vorhandenen Inhalt zu ihrer zufälligen Veranlassung hatte, als daß etwa umgekehrt dieser Inhalt von vorn herein in der Absicht, um jenen Schluß möglich zu machen, so gestellt worden wäre. Die Unbequemlichkeit, den ganzen Verlauf der Handlung in beiden Theilen durch das, was hier der Vertrag zwischen Faust und Mephistopheles besagt, motivirt denken zu sollen, der offenbare oder versteckte Widerspruch vieler, ja der meisten Theile der Handlung zu dem Inhalte des Vertrages ist zu auffallend, als daß man ungezwungener Weise annehmen könnte, die Erfindung des letztern stehe in unmittelbarem Zusammenhange mit jener Disposition über den Gang der Handlung, durch welche die Dichtung zu einem

Ganzen zusammengeschlossen werden sollte. Was aber das Wichtigste ist, so hat dieser Inhalt selbst einen guten und richtigen Sinn, wenn die Scene in der Bedeutung genommen wird, die sie als Bruchstück, als für sich bestehender und mit den übrigen nur lose zusammenhängender Theil der alten fragmentarischen Dichtung hat, einen künstlichen, gezwungenen und verschrobenen, wenn sie, wofür allerdings die neue Bearbeitung sie zu geben scheint, als dramatischer Ausgangspunkt und als organisches Motiv für den Gang der Handlung in der gesammten Tragödie genommen wird. Als halb unwillkührlicher Erguß der Stimmung betrachtet, in welcher wir dem Gedankengange der ursprünglichen Dichtung zufolge Faust an gegenwärtiger Stelle uns zu denken haben, sind die Worte, die er zu Mephistopheles spricht und durch die er sich ihm verbindlich macht, durchaus an ihrem Platze. Auch dies ist psychologisch und dramatisch richtig, daß Faust diese seine Stimmung in einer Form ausspricht, wodurch er, wie durch einen Schwur, eine Betheuerung, die wir oft bei ähnlicher Veranlassung im gemeinen Leben auszustoßen pflegen, zur consequenten Durchführung dessen, was die Stimmung fordert, sich verpflichtet, und auf seine Nichtausdauer in dieser Gesinnung einen Trumpf setzt. Noch erfüllt von dem Streben nach dem Ueberschwänglichen und Unermeßlichen, welches er in der idealen Sphäre vergebens hatte erreichen wollen, trägt sein jugendlicher Ungestüm (auch in dieser Scene nämlich spricht und handelt er als Jüngling, ganz eben so, wie wir

ein Gleiches oben von der ersten Scene bemerkten), den Gedanken dieses Unendlichen, das „Streben seiner ganzen Kraft“ in die reale, sinnliche Sphäre hinüber. Er verschmäht auch hier den ruhigen Genuß, die behagliche Lust an dem Einzelnen, er will nur in dem Rausch und Taumel des unermeßlichen Wechsels von Schmerz und Genuß, von Gelingen und Verdruß — nicht Befriedigung, sondern Vergessenheit über den Verlust des Edelsten finden. In das sinnliche Leben selbst trägt er die Verachtung der sinnlichen Lust hinüber. Diese Gesinnung, zugleich aber sein Unmuth über die Täuschung, die er im Geistigen erfahren zu haben meint, ist im Augenblicke so gewaltig über ihn, daß er sich selbst verwünscht, wenn er je andern Sinnes werden könnte. — Als eine solche in leidenschaftlicher Stimmung vorgebrachte Betheurung oder Verwünschung behandelt auch Mephistopheles die Clausel des Vertrags. Er acceptirt dieselbe zwar bestens, um einen Haken mehr zu haben, womit er seine Beute fassen könne; aber die ganze Folge des Gespräches, und noch mehr die weitere Scenenfolge lehrt, daß er keinen sonderlichen Werth darauf legt, sondern sie zu nehmen weiß, wie sie dem Zusammenhange zufolge, in dem sie ausgesprochen war, genommen werden mußte. Ueberhaupt wird weiterhin allenthalben der Vertrag nicht als ein Vertrag im streng juristischen Sinne behandelt, sondern Mephistopheles bleibt sich wohl bewußt, daß Faust durch den Inhalt jenes Vertrags noch keineswegs gebunden ist, daß er noch keineswegs ihn als den Seinigen, der es

schon ist, behandeln darf, sondern ihn fortwährend erst für sich zu gewinnen trachten muß.

Daß indessen die genannte Clausel leicht mißverstanden und so gedeutet werden könne, wie alle Ausleger des Werkes bisher wirklich sie gedeutet haben: dies scheint der Dichter bei der Herausgabe des alten Fragmentes empfunden und deshalb einen Theil dieser Scene damals unterdrückt zu haben, in der Hoffnung vielleicht, überhaupt noch eine andere und genügendere Grundlage für das Verhältniß zwischen Faust und Mephistopheles finden zu können. Später, nachdem er den im Vorspiele ausgesprochenen Entschluß gefaßt hatte, mit Verzichtung auf den höheren Einklang der Dichtung „das Mögliche beherzt beim Schopfe zu fassen," fiel diese Bedenklichkeit weg; ja er verschmähte es sogar nicht mehr, sich jener Clausel selbst als eines Motivs zu bedienen, um dadurch die schließliche Entwickelung herbeizuführen. — Zugleich damit hat in der Ueberarbeitung Goethe auch noch einen andern Mißverstand begünstigt und gewissermaßen gerechtfertigt, nämlich diesen, als ob in der gegenwärtigen Scene von einem Streben solcher Art, wodurch die Erlösungsfähigkeit des Faust bedingt werde, also von einem, wenigstens seinem letzten Grunde nach, sittlichen Streben die Rede sei. Und doch war dies hier offenbar die Meinung nicht. Der Strudel der Sinnlichkeit, in welchen Faust das Streben seiner ganzen Kraft hineinwerfen will, kann diese Kraft nur verschlingen, aber nicht sie für das Edle und Rechte üben und kräftigen. Der Dichter war, als er diese Scene schrieb,

um Faustens Seelenheil eben so unbekümmert, wie Faust selbst, der sich hier gleichgültig dagegen zeigt, „ob es auch in jenen Sphären ein Oben oder Unten giebt." Später, nachdem es schon feststand, daß der Held gerettet werden solle, ließ sich jene Verachtung des sinnlichen Genusses, die, wie wir bemerkten, allerdings in Faustens Reden liegt, zu seinen Gunsten deuten; es ließ sich, da einmal diese Reden zum Angelpunkte der Dichtung gemacht werden sollten, an sie die Vorstellung eines unablässig ringenden Strebens, welches guten Geistern den Zugang zu der strebenden Seele offen erhält, anknüpfen.

Mephistopheles erscheint in dieser Scene und in der ganzen Reihe der folgenden Scenen, so weit dieselben nämlich der ursprünglichen Dichtung angehören, ein völlig anderer, als in der vorangehenden Scene und im Prologe. Nur dieser seiner ursprünglichen Gestalt, aber nicht jener durch metaphysische Reflexion umgebildeten gebührt der Ruhm, den man, was die erstere betrifft, mit so großem Rechte diesem Charakterbilde, einem der gelungensten, die je eines Dichters Schöpfergeist erfand, von jeher gezollt hat. Dieser Mephistopheles ist eine durch und durch individuelle Gestalt, ein lebendiger Mensch mit Fleisch und Blut, der vom Gespenst, vom unterirdischen Gott nur so viel hat, als sich mit seiner poetischen Individualität verträgt, und als auch sonst ächte Dichtung, epische und dramatische, den Heroen oder Zauberern der Sage, die sie zu lebendigen und persönlichen Hauptgestalten ihrer Kunstgebilde verarbeitet, zuzutheilen sich erlauben darf.

Mephistopheles steht in dem alten Fragmente der Faust-dichtung dem Faust zur Seite, ohne daß wir erfahren, wie er an ihn gekommen ist; erst weiterhin erfolgen gelegentlich einige Andeutungen, daß dies durch die Fügung des Erdgeistes geschehen ist. Anders konnte der Dichter ihn nicht auftreten lassen, wenn er nicht, was in der zweiten Bearbeitung offenbar geschehen ist, das lebendige Charakterbild von vorn herein durch metaphysische Reflexion abbleichen wollte. So sehen wir ihn denn auch zu Faust, und Faust zu ihm, in dem kecken und frischen, derb realistischen Tone munterer, lebensfroher Gesellenschaft reden; ein Ton, der sich durchaus als der ursprüngliche des Gedichts ankündigt, nach dem Vorgang übernatürlicher Ereignisse aber, und nachdem Mephistopheles den Faust einen Blick in die metaphysischen Geheimnisse jenes Reiches der Finsterniß, dem er entstiegen ist, hat thun lassen, kaum ohne Zwang mehr angestimmt werden konnte. — Den Grundzug von Mephistopheles Charakter bildet nach dieser ersten Erfindung eine geistreiche Ironie, die, so boshaft und tückisch sie handeln kann, doch nie zur eigentlichen Grausamkeit wird, nie das Böse um des Bösen willen, sondern immer nur die damit verbundene Uebung des Scharfsinnes, des Witzes und aller Verstandeskräfte sucht und begehrt. Mephistopheles, wie Goethe ihn darstellt, ist nicht Menschenhasser, sondern Menschenverächter; er verdirbt sie, nicht weil er sich ihres Leidens freut, sondern weil er sie nichts besseren werth hält. Dabei ist er ununterbrochen frohsinnig und wohlgemuth; jeder Zug jenes Trüb-

sinns, jener düstern Schwermuth, welche der christliche Volksglaube dem Teufel und allen bösen Geistern zutheilt, bleibt ihm eben so fremd, wie das phantastische Element, aus welchem dieser Trübsinn stammt. Der Kenner von Goethe's Jugendleben, Persönlichkeit und Umgebung kann nicht im Zweifel darüber bleiben, daß der Dichter auf diesen Charakter manche Züge seiner eigenen Natur übergetragen hat; noch mehr freilich Züge solcher Personen seiner Umgebung, in denen ihm auch äußerlich jener derbe, realistische Sinn, der aus der Beschäftigung mit der Idealwelt in die Wirklichkeit des sinnlichen Lebens herabzieht, und zugleich jener sarkastische Humor, jener durchdringende, beißende Spott entgegentrat, der die Wirklichkeit, indem er sie aufsuchen und aus ihr Nahrung ziehen lehrt, zugleich zerfrißt, zerstört und hinwegätzt. Wie es geschehen muß, daß dieser Geist, — ihn im abstract metaphysischen Sinne als „Geist der Verneinung" auszusprechen, lag damals noch nicht auf dem Wege — dem edel strebenden, im Feuer des ächten Genius nach dem Ideale ringenden Menschengeiste vom Erdgeiste zum Begleiter durchs Leben gegeben sei, zu einem Begleiter, der unablässig seinen hohen Schwung lähmt, ihm für die gemeine Wirklichkeit und den sinnlichen Genuß in ihr den Geschmack beibringt, und doch zugleich jede gemüthliche, sittliche Freude an dieser Wirklichkeit zu verderben und zu verleiden weiß: dies war die durchaus persönliche, selbsterlebte Grundanschauung, aus der in Goethe die Dichtung des Faust ursprünglich hervorging; diese Anschauung sammt den

Gedanken und Reflexionen, die sich unmittelbar an sie knüpften, zugleich das Problem, welches der Dichter durch seine Dichtung zu lösen strebte. Die Gestalt des Mephistopheles so wenig, wie irgend eine andere der wahrhaft lebensvollen, mit schöpferischer Genialität erfundenen und mit plastischer Gediegenheit ausgeführten Charaktergestalten unsers Dichters ist aus philosophischer, grübelnder Reflexion, sie ist gleich jenen allen aus lebendiger, selbsteigener Anschauung und Lebenserfahrung hervorgegangen. Faust und Mephistopheles bilden in der ursprünglichen Dichtung eine Art von polarem Gegensatz zu einander, dessen Glieder gemeinschaftlich, das eine als positiver, das andere als negativer Pol, die ganze Natur des Menschen, bestimmter noch, die ganze Natur des Dichters, des strebenden Genius ausdrücken. Aber dieser Gegensatz ist, wie gesagt, kein abstracter, sondern ein durchaus individueller und persönlicher, nicht durch Kunst, sondern durch Natur, nicht durch Philosophie, sondern durch Poesie gewonnen.

Mit dem Momente der Bundesverschreibung beginnt nun in der ältern Dichtung die Scenenreihe, die unstreitig den Kern dieser Dichtung bildet und, trotz der fragmentarischen Form und dem Mangel an eigentlichem Fortschritt der Handlung in den ersten dieser Scenen, dennoch zu einem stetigen Ganzen sich zusammenschließt. Wie denn auch die neue Ueberarbeitung diese Folge ohne anderweite Zusätze oder Ergänzungen, als nur erst gegen den Schluß hin, unverändert aufgenommen hat. — Die zwei oder drei

ersten Scenen dieser Reihe zwar können jede für sich als ein von den andern ziemlich unabhängiges Kleinbild betrachtet werden, zugleich aber stehen sie unter einander in einer wesentlichen, mehr innerlichen, als äußerlichen Beziehung, so daß ihre Zusammenstellung keineswegs gleichgültig oder willkührlich ist. Mephistopheles bleibt in ihnen die Hauptfigur, Faust entweder stumm, oder nur passiv an der Handlung Theil nehmend. — Noch als ein Theil der nämlichen Scene schließt sich zunächst an die Unterhaltung zwischen Faust und Mephistopheles das Gespräch des Letztern mit dem über seine Studien Rath begehrenden Schüler an. Schon im Vorhergehenden hatte Mephistopheles die Unnatur und den leeren Schwulst der Dichter verhöhnt,*) welche zu der Darstellung ihrer unwahren Ideale widersprechende Eigenschaften zusammenhäufen. Gegenwärtig richtet er die Pfeile seiner Ironie gegen die Wissenschaft, wozu die Veranlassung in der Situation, in welcher er Faust angetroffen hat, so nahe lag. Auch diese Scene übrigens, durch ihren pikanten Inhalt und durch den geistreichen Humor ihrer Darstellung eine der berühmtesten und beliebtesten des ganzen Gedichtes, ist nachweislich aus persönlichen Stimmungen des Dichters hervorgegangen. Vor allen die höchst ergötzliche Schilderung der Logik findet sich dem Sinne nach fast genau so in dem Be-

---

*) In den Worten:

Ich dächt', ihr ließet euch belehren,
Associirtet euch mit einem Poeten u. s. w.

richte wieder, den der Verfasser im zweiten Bande von „Wahrheit und Dichtung“ über den Eindruck giebt, welcher die logischen Vorlesungen, die er als Student zu Leipzig hörte, auf ihn gemacht. Einigermaßen befremden können die Worte, welche über die Metaphysik gesprochen werden.*) Ihrem Inhalte nach können dieselben kaum auf eine andere, als auf die Metaphysik der Kantischen Schule bezogen werden, und doch ist diese nicht nur jünger, als Goethe's Studienjahre, sondern auch zu der Zeit, als die erste Bearbeitung unsers Gedichtes erschien (im J. 1790), noch keneswegs so verbreitet, daß der Anstoß, den der Dichter an ihr genommen, recht erklärlich würde. Daß die Stelle sich auf die bekannten Hallerschen Worte von der Unerkennbarkeit des Innern der Natur beziehen sollte, die Goethe später**) so scharf persiflirt hat, ist nicht glaublich, da diese vor Kants Zeit keineswegs als Losung der damaligen Schulmetaphysik gelten konnten. Jedenfalls bleibt die Stelle merkwürdig, um so merkwürdiger, da sie um so vieles älter ist, als jede wissenschaftliche Polemik gegen den Satz, der eben damals in der philosophischen Speculation Epoche zu machen begann. War Goethe auf die von dort her der lebendigen Naturanschauung drohende Gefahr aufmerksam geworden, so konnte dies durch

*) Da seht, daß ihr tiefsinnig faßt,
Was in des Menschen Hirn nicht paßt.
Für was drein geht, und nicht drein geht,
Ein prächtig Wort zu Diensten steht.

**) Werke, 3ter Bd. S. 112.

Hamann und Herder geschehen sein, die gegen die Kantischen Unternehmungen von vorn herein auf ihre Weise die lebhafteste Polemik erhoben hatten. — Wenn übrigens später unser Dichter*) sich lebhaft und wiederholt für die Lehre Kants von der Unerkennbarkeit des Uebersinnlichen erklärt hat, so ist er damit keinesweges in einen Widerspruch gegen seine nicht blos hier, in diesen Worten des Mephistopheles angedeutete, sondern auch sonst auf das vielfachste direct ausgesprochene Lieblingsüberzeugung von der Erkennbarkeit des Inneren der Natur, von der Identität dieses Inneren mit dem Aeußeren getreten. Jener Beitritt zu der Kantischen Ansicht galt nämlich nur der Idee des Uebersinnlichen, des Göttlichen im engern Wortsinne. Dieses hält Goethe allerdings für unzugänglich menschlicher Erkenntniß und Forschung, während in Bezug auf die sichtbare Natur der Geist seiner eigenen, unablässig forschenden und schauenden Beschäftigung mit ihr auf der gerade entgegengesetzten Ueberzeugung ruht.**) Für diese seine Naturansicht fand er frühzeitig genug, sehr bald nach der ersten Herausgabe des Faust,***)

*) Eckermanns Gespräche, an verschiedenen Stellen.

**) Bestimmt ausgesprochen ist dieser Gegensatz in den Worten Faust's im zweiten Theil (S. 315.):

Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Thor, wer dorthin die Augen blinzend richtet,
Sich über Wolken seines Gleichen dichtet!
Er stehe fest, und sehe hier sich um;
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!
Was er erkennt, läßt sich ergreifen.

***) Werke, Bd. 30, S. 200.

richte wieder, den der Verfasser im zweiten Bande von „Wahrheit und Dichtung" über den Eindruck giebt, welcher die logischen Vorlesungen, die er als Student zu Leipzig hörte, auf ihn gemacht. Einigermaßen befremden können die Worte, welche über die Metaphysik gesprochen werden.*) Ihrem Inhalte nach können dieselben kaum auf eine andere, als auf die Metaphysik der Kantischen Schule bezogen werden, und doch ist diese nicht nur jünger, als Goethe's Studienjahre, sondern auch zu der Zeit, als die erste Bearbeitung unsers Gedichtes erschien (im J. 1790), noch keineswegs so verbreitet, daß der Anstoß, den der Dichter an ihr genommen, recht erklärlich würde. Daß die Stelle sich auf die bekannten Hallerschen Worte von der Unerkennbarkeit des Innern der Natur beziehen sollte, die Goethe später**) so scharf persiflirt hat, ist nicht glaublich, da diese vor Kants Zeit keineswegs als Losung der damaligen Schulmetaphysik gelten konnten. Jedenfalls bleibt die Stelle merkwürdig, um so merkwürdiger, da sie um so vieles älter ist, als jede wissenschaftliche Polemik gegen den Satz, der eben damals in der philosophischen Speculation Epoche zu machen begann. War Goethe auf die von dort her der lebendigen Naturanschauung drohende Gefahr aufmerksam geworden, so konnte dies durch

*) Da seht, daß ihr tiefsinnig faßt,
Was in des Menschen Hirn nicht paßt.
Für was drein geht, und nicht drein geht,
Ein prächtig Wort zu Diensten steht.

**) Werke, 3ter Bd. S. 112.

Hamann und Herder geschehen sein, die gegen die Kantischen Unternehmungen von vorn herein auf ihre Weise die lebhafteste Polemik erhoben hatten. — Wenn übrigens später unser Dichter*) sich lebhaft und wiederholt für die Lehre Kants von der Unerkennbarkeit des Uebersinnlichen erklärt hat, so ist er damit keineswegs in einen Widerspruch gegen seine nicht blos hier, in diesen Worten des Mephistopheles angedeutete, sondern auch sonst auf das vielfachste direct ausgesprochene Lieblingsüberzeugung von der Erkennbarkeit des Inneren der Natur, von der Identität dieses Inneren mit dem Aeußeren getreten. Jener Beitritt zu der Kantischen Ansicht galt nämlich nur der Idee des Uebersinnlichen, des Göttlichen im engern Wortsinne. Dieses hält Goethe allerdings für unzugänglich menschlicher Erkenntniß und Forschung, während in Bezug auf die sichtbare Natur der Geist seiner eigenen, unablässig forschenden und schauenden Beschäftigung mit ihr auf der gerade entgegengesetzten Ueberzeugung ruht.**) Für diese seine Naturansicht fand er frühzeitig genug, sehr bald nach der ersten Herausgabe des Faust,***)

*) Eckermanns Gespräche, an verschiedenen Stellen.

**) Bestimmt ausgesprochen ist dieser Gegensatz in den Worten Faust's im zweiten Theil (S. 315.):

Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Thor, wer dorthin die Augen blinzend richtet,
Sich über Wolken seines Gleichen dichtet!
Er stehe fest, und sehe hier sich um;
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!
Was er erkennt, läßt sich ergreifen.

***) Werke, Bd. 30, S. 200.

einen Anknüpfspunkt ganz anderer Art in Kants metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft, von dem er Gebrauch machen durfte, ohne sich durch jenes erkenntnißtheoretische Axiom irren zu lassen. — Die weiteren Sprüche des Mephistopheles, welche die gewöhnlich sogenannten Facultätswissenschaften betreffen, sind mehr von allgemeinerem, als von individuell charakteristischem Inhalte.

Es folgt die Scene in Auerbachs Keller. Zu dieser hatte der Dichter eben so, wie zu der vorhergehenden, den Stoff in seinen Leipziger Studienjahren gesammelt, worauf ihm hier auch durch den Schauplatz und durch ausdrückliche Anspielungen hinzudeuten, die Sage, oder vielmehr das bekannte Bild jenes Kellers, einen glücklichen Anlaß gab. Die Scene gehört zu den glücklich erfundenen und unmittelbar verständlichen; denn auch hinter dem lustigen Zauberstreich, mit welchem Mephistopheles die platt burschikosen Gesellen zum Besten hat, verbirgt sich keine specielle, sondern nur die allgemeine Symbolik alles poetischen Wunder- und Zauberwesens. Es ist die allgemeine Ueberlegenheit des geistreichen Elements über das geistlose, die tölpelhaft ergötzliche Verwirrung des letzteren, wenn es in unmittelbare Berührung mit dem Geiste gesetzt wird, was wir hier auf das ergötzlichste geschildert sehen. In der Schilderung der einzelnen Zechbrüder bemerken wir jene glückliche Individualisirung, welche überall dem wahrhaft großen Dichter am unfehlbarsten da gelingt, wo es geringere Gestalten, Nebenfiguren mit einigen leichten Pinselstrichen

zu skizziren gilt. Mit Recht pflegt man diese Gabe als das untrüglichste Kennzeichen des ächten Künstlertalentes anzusehen, wenn man auch Unrecht hat, sie für die höchste oder schwerste Aeußerung solchen Talentes zu halten.

Ihre Bedeutung für das Ganze des Gedichtes erhält die eben erwähnte Scene durch ihre Zusammenstellung mit der nächstfolgenden, so wie umgekehrt der besondere Sinn der letzteren nur durch eben diese Zusammenstellung mit der ersteren recht klar werden kann. Die Hexenscene nämlich ist keineswegs so unmittelbar durch sich selbst verständlich, wie die Kellerscene; ihr Sinn kann nur durch den Zusamenhang des Ganzen, dem sie einverleibt ist, enträthselt werden. Was die Gestalten dieser Hexenküche sind, erfährt man nicht etwa durch einen Rückblick auf den mittelalterlichen Aberglauben oder auf die Gestalt, die dieser Aberglaube in Dichtern angenommen hat, die ihm in Zeit und Sinnesweise näher standen. Die Hexe Goethe's gleicht den Hexen des Volksglaubens eben so wenig, wie Goethe's Mephistopheles dem Teufel dieses Glaubens, sie ist ein völlig neu aus der Phantasie des Dichters erzeugtes, aus dem Volksglauben nur einige äußerliche Züge entlehnendes Gebilde. In Shakespeare's Macbeth, wo die Gestalten der Hexen unmittelbar jenem Glauben entnommen sind, bezeichnen dieselben nicht sowohl, wie man sie gewöhnlich zu deuten pflegt, den Gedanken des Bösen in der eigenen Brust des Helden, als vielmehr den dunkeln Naturgrund des Bösen, die Kräfte und Substanzen, die in der bewußtlosen Natur, der

organischen und der unorganischen, dem, was im selbstbewußten Geiste das Böse ist, entsprechen und in analoger Weise wirken, weben und schaffen. Es gehört darum zu ihrer Erscheinung wesentlich das Häßliche, Grauenvolle, ja Ekelhafte, womit Shakespeare sie ausgestattet hat. Diejenigen, welche diese Ingredienzien der Shakespeare'schen Darstellung als widrige Auswüchse wegschneiden und die Zauberschwestern lieber in dem Tone antiker Parzen reden lassen möchten, verkennen die Tiefe jener Naturanschauung, aus der jene Darstellung, und aus der nicht weniger der Volksglaube, auf den sich dieselbe zurückbezieht, geflossen ist. — Die Goethe'sche Hexenküche dagegen wird uns sogleich von vorn herein als eine Werkstätte des Unsinns, der Albernheit vielmehr, als der Sünde, des Verbrechens geschildert, und was die Bewohner derselben hierauf thun und sprechen, steht damit in vollem Einklange. Auch was wir von den Verzierungen und Geräthschaften der Höhle, von den Gestalten der Thiere, welche sie bewohnen, von den Geschäften, die daselbst getrieben werden, erfahren, — unter andern scheinen dazu auch Uebungen in schlechter Poesie, breite literarische Bettelsuppen für das große Publikum, zu gehören, — auch dies deutet zwar auf tolle, geschmacklose Phantasterei, hat aber nichts gemein mit jenen Elementen, welche dort bei Shakespeare ein gespenstisches, unheimliches Grauen zu erwecken dienen. Ein Werk soll allerdings von diesen Ungeistern vollbracht, ein Zaubertrank in dieser Küche gebraut werden. Aber Mephistopheles kündigt dieses Werk gleich

anfangs als ein solches an, wozu die Geduld der Langenweile gehört, die allein das Geistlose, das Abgeschmackte ertragen lehrt, jene Geduld, welche Er, der geistreiche, im Reiche des Lebendigen einheimische Teufel, nicht besitze, und daher das Werk, welches Er die Hexe gelehrt, nicht selbst vollbringen könne. Die Anmerkungen aber, die er nachher zu den Worten und Geberden macht, mit denen die Hexe die Darreichung des Zaubertrankes begleitet, zeigen gleichfalls seine Verachtung der Kunst, die dennoch, seiner Versicherung zufolge, zu dem Verjüngungsprocesse, den er mit Faust vorhat, unentbehrlich bleibt.

In Bezug auf den Hexenglauben selbst kann man in dieser Wendung, welche der Dichter den Gestalten jenes Glaubens giebt, nicht umhin, den Einfluß der Aufklärung des Zeitalters, in dem die Dichtung entworfen ward, zu erblicken. Dem Zeitalter galt jener Glaube für völlig grundlos, für unsinnig und abgeschmackt, und nur für dies, nicht zugleich für in gewisser Beziehung sinn- und bedeutungsvoll. Der Dichter geht einen Schritt weiter, er schildert nicht sowohl den Glauben an das Hexenwesen, als vielmehr das Hexenwesen selbst als phantastische Thorheit und Unverstand, die Aufklärung aber, die durch ihren Dünkel jenen Aberglauben vertreiben wollte, erscheint bei ihm mitten unter jenen Gestalten, gegen die sie zu Felde zog. Oder wäre es nicht eine ausdrückliche Ironie gegen jene Aufklärung, wenn Mephistopheles, wegen seiner durch die „Cultur, die alle Welt beleckt," umgewandelten, die mittelalterliche Sa-

tanslarve, das nordische Phantom versteckt haltenden Gestalt von der Hexe verkannt, diese darob schilt und züchtigt, sich aber doch den Satansnamen als einen „längst ins Fabelbuch geschriebenen“ verbittet? — Von der in dieser Scene, — wohl der unter den übrigen des alten Fragmentes zuletzt und nach einem beträchtlichen Zwischenraume gedichteten,*) — ausgesprochenen Stellung des Dichters zu dem Teufels- und Hexenglauben war nur noch Ein Schritt zur Anerkennung des tiefern Gehaltes, der in diesem Glauben verborgen liegt, und wir werden weiter unten, bei der Brockenscene sehen, wie diesen Schritt der Dichter um weniges später wirklich gethan hat.

Was aber uns hier noch beschäftigen muß, ist die Bedeutung jenes Zaubertrankes, den Faust in der Hexenküche genießt, durch dessen Genuß der weitere Verlauf der Handlung motivirt wird. Diese Bedeutung zu entziffern, dient vor Allem der Rückblick auf die vorangehende Zechscene, von der wir sagten, daß sie zum Verständniß der gegenwärtigen unentbehrlich ist. — Vorher schon, in seinem kurzen Monolog, hatte Mephistopheles angekündigt, seine eben erhaschte Beute durch „ein wildes Leben,“ durch „flache Unbedeutenheit“ schleppen zu wollen, um ihn für seine Zwecke mürbe zu machen. Diese Ankündigung wird in den vorliegenden beiden Scenen ausgeführt. Die Hexenscene zeigt dasselbe Element der Gemeinheit, des faden Un-

*) Gespräche mit Eckermann, Thl. 2, S. 134. Ob in der Andeutung: Werke Bd. 29. S. 293. von derselben Scene, oder von irgend einer andern die Rede ist, bleibt zweifelhaft.

sinns, der den Charakter des gewöhnlichen geselligen Treibens ausmacht, in seiner Abstraction, auf eine verkehrt ideale Spitze hinaufgetrieben, welches die Kellerscene in concreter, aus dem wirklichen Leben herausgegriffener Gestalt gezeigt hatte. Wie billig, hatten auch dort einen Hauptheil der Unterhaltung allerhand Zoten, Andeutungen lüsterner Liebeshändel ausgemacht. Dies nämlich ist das Ingrediens, welches in dem Hexentiegel burschikoser Geselligkeit nicht fehlen darf, um den Trank zu brauen, mit dem im Leibe der rüstige Zecher unfehlbar Helenen in jedem Weibe erblicken wird. Und so stehen wir denn nicht an, hiervon auf den Inhalt der Hexenscene die unmittelbare Anwendung zu machen. Der Zauberspiegel, in welchem Faust zuerst das Bild der Geliebten erblickt, ist derselbe, welcher unserem Dichter, eben so wie jedem neu und unerfahren in die Welt eintretenden Jüngling, von geselligen Kreisen der Art vorgehalten ward, wie jener war, in welchem Goethe seine eigene früheste Jugendgeliebte, deren Name auf die Heldin dieses Gedichtes übertragen ist, kennen lernte.*) Es ist das Charakteristische des Tones, der in solchen Kreisen herrscht, daß durch ihn, noch vor der Liebe selbst, das Bild der Liebe als des Inbegriffs alles Köstlichen und Begehrenswerthen, was das Leben zu bieten vermag, in der dem Leben entgegenreifenden Seele des Jünglings geweckt wird. Eben so ist der Trank, dessen Wirkungen Faust, in edlem Müßiggange transspirirend

*) Aus meinem Leben. Fünftes Buch.

empfinden soll, kein anderer, als das Sublimat, welches aus dem Realismus der Alltäglichkeit abgezogen, diesen in den Idealismus sinnlich=phantastischer Leidenschaft umschlagen macht. In einem der venetianischen Epigramme nennt Goethe die Langeweile „Mutter der Musen;" — etwas Aehnliches hat er, aus unmittelbarster Lebenserfahrung geschöpft, in der keck=sinnbildlichen Darstellung dieser Scene veranschaulichen wollen. Die Seelenzustände, die wir aus seiner Selbstbiographie als von ihm selbst in seiner Entwickelungsperiode durchlebte kennen, die Selbstanschauung seines durch den Wust der Leerheit und Abgeschmacktheit der äußern Umgebung und des Lebens und Treibens, namentlich auch unter den Poeten und ästhetischen Theoretikern jener Zeit, auf sich selbst zurückgeworfenen und zu leidenschaftlich=intensivem Streben und Begehren angeregten Gemüths hat er in diesen Scenen niedergelegt und die Person seines Helden mit dem Inhalte dieser Selbstanschauung ausgestattet. Vermittelt ist beides durch den heitern, humoristischen Ueberblick und durch die genial überlegene Behandlung jenes Treibens, zu der hier die Maske des Mephistopheles benutzt wird. Die Bedeutung aber, die dieses Lebensmoment für den Charakter des Helden — wir können in allen diesen Beziehungen ihn geradehin für des Dichters eigenen Charakter nehmen, — überhaupt hat, diese Bedeutung ist angedeutet in den Worten, welche die Hexe und Mephistopheles wechseln, während Faust den Trank zu sich nimmt. Wer von diesem Tranke unvorbereitet trinkt, kann „nicht eine Stunde leben,"

das heißt, wer sich ohne eigenen Gehalt in den Strudel der Sinnlichkeit wirft, geht geistig und sittlich darin zu Grunde; der geistig Begabte aber, der „Mann von vielen Graden," wird dadurch nur zu höherm Leben angeregt.

Die von jetzt an folgende Scenenreihe, der Liebeshandel Faustens mit Gretchen, bildet unstreitig den eigentlichen Kern der ursprünglichen Dichtung, den einzigen mit wirklich dramatischer Stetigkeit ausgeführten Theil derselben. Auch äußerlich ist hier die Scenenfolge dieselbe geblieben, wie schon in dem alten Fragment; sie geht, eine einzige, unerhebliche Umstellung ausgenommen, in dieser Stetigkeit fort bis zu der Scene in der Kirche zwischen Gretchen und dem bösen Geiste. Nur die dieser letzten zunächst vorangehende, die Scene von Valentins Ermordung, findet sich in jenem Fragmente nicht; sie entspricht aber in Ton und Haltung vollkommen den sie umgebenden Scenen und fügt sich in dieselben ohne Unterbrechung ihrer Stetigkeit ein. Was dann weiter folgt, ist zwar alles später hinzugekommen; doch schließen sich namentlich die drei letzten, auf die Walpurgisnacht nachfolgenden Scenen weit enger in Form und Inhalt der alten Dichtung an, als dies bei andern solchen Partien, welche der neuen Bearbeitung angehören, der Fall war.

Für diese gesammte Darstellung nun, eine der reizendsten und zugleich der sittlich ergreifendsten, die aus dem Schöpfergeiste unsers Dichters entsprungen sind, bot die Sage durchaus kein Motiv. Und doch

kann kein Zweifel darüber sein, daß sie zu der Goethe'schen Conception der Faustdichtung wesentlich und ursprünglich gehört, und nicht etwa später von außen derselben einverleibt ist. Faust ist der Charakter, als welchen ihn Goethe concipirte, vollständig nur in seiner Liebe zu Gretchen; diese Liebe ist nothwendig, um sein Wesen, sein eigentliches Selbst zur dichterischen Offenbarung zu bringen. Nicht minder hat der Charakter Gretchens für unsern Dichter eine durchaus selbständige Würde, er ist in der Idee der Dichtung wesentlich mit inbegriffen und die Dichtung entlehnt ihre geistige Substanz, ihren sittlichen und künstlerischen Adel großentheils von ihm. Alles dies ein neuer Beweis, wie Goethe's Dichtung sich von vorn herein von der Sage emancipirt hatte, wie sie von der Sage nur einzelne Anlässe und Motive, aber keineswegs ihren wesentlichen Inhalt nahm. Zu den innern und äußern, zu den sittlichen und Lebenserfahrungen, die es den Dichter poetisch zu gestalten und auszusprechen drängte, verhielt sich die Anschauung der Sage, die Beschäftigung mit demjenigen, was den nächsten Inhalt der Sage oder einen der Sage verwandten Inhalt bildet, eben so nur als einzelnes, untergeordnetes Moment, wie andere solche Momente, welche in die Dichtung eingegangen sind. Diejenigen Anschauungen, durch welche der von der Sage abweichende Gang der Handlung bestimmt ward, bildeten neben jener einen wenigstens eben so wichtigen und wesentlichen Ausgangspunkt für die Dichtung. Je individueller, persönlicher, je unmittelbarer aus der eigenen persönlichen Lebenserfahrung geschöpft diese

Anschauungen waren, um so wahrhafter und vollkommener ist unserm Dichter überall die künstlerische Gestaltung derselben gelungen. Es ist eine Eigenthümlichkeit des Goethe'schen Genius, deren auch der Dichter selbst deutlich sich bewußt war, daß derselbe seine Schöpfungen enger, als wir bei andern Dichtern von gleicher Größe, epischen und dramatischen, dies finden, an die Persönlichkeit des Dichters anzuknüpfen, daß er überall nur Solches zu schildern liebte, was von ihm erlebt, wenn auch nicht genau so, wie es erlebt worden.*) Diese Bezeichnung, die Goethe selbst von bestimmten andern seiner Dichtungen giebt, können wir ihrem wesentlichen Sinne nach ohne Zweifel auf die Dichtung von Faust und Gretchen anwenden. Zwar dürfen wir weder in der Heldin dieser Dichtung unmittelbar, sei es jene Jugendgeliebte, deren Namen sie trägt, oder irgend ein anderes weibliches Geschöpf, mit welchem der Dichter im Leben in Berührung gekommen war, geschildert, noch Situationen, wie sie die Darstellung uns vorführt, entweder gleiche, oder ähnliche, wirklich vorgefallen glauben. Das Erstere verbietet uns schon des Dichters ausdrückliche Erklärung: „daß seine Idee von den Frauen nicht von den Erscheinungen der Wirklichkeit abstrahirt, sondern ihm angeboren, oder in ihm entstanden sei, Gott weiß

*) Vergl. die (schon wegen der Zusammenstellung dieser beiden Darstellungen merkwürdige) Aeußerung in Bezug auf die Wahlverwandtschaften und auf die in der Selbstbiographie geschilderten Begebenheiten in Sesenheim, in den Gesprächen mit Eckermann Thl. 2, S. 188.

wie."*) Das Letztere würde Allem widersprechen, was uns aus dem Leben des Dichters bekannt geworden ist. So hart und bitter auch, wie wir gleichfalls durch ihn selbst wissen,**) die Selbstanklage war, mit der er die erste und einzige selbstverschuldete Untreue in der Liebe büßte, die nach seinem eigenen Bekenntniß so vielen dichterischen Gebilden seiner frühern Periode den Ursprung gegeben hat:***) so konnte er dieselbe doch nur dichterisch, nicht in der ernsten Prosa des Gewissens, so weit treiben, wie wir sie hier getrieben sehen. Die Dichtung, während sie im künstlerischen Sinne die Gestalt der Geliebten zum Ideal verklärte, zu einem Ideal solcher Art, das doch zugleich ganz Natur und Wahrheit blieb, gewann ihre sittlich reinigende Kraft für das Gemüth des Dichters dadurch, daß sie die Consequenzen jener unsittlichen Handlungsweise, welche Gegenstand der Selbstanklage war, bis auf ihre letzte Spitze hinaustrieb, und durch die Anschauung dieser Spitze dem Geiste die Energie gab, die Wurzeln solchen unlautern Thuns vollständig aus der Seele auszurotten.

Die Gestalt Gretchens gehört zu den anmuthigsten und innigsten, die je ein Dichter geschaffen hat. — Wenn irgend eine besondere Gattung seiner Kunstgebilde vor den übrigen Goethe'n als einen dichterischen Genius ersten Ranges, und auch als einen Solchen bezeichnet,

*) Ebendas. S. 41.
**) Aus meinem Leben. Zwölftes Buch.
***) Werke, Bd. 26, S. 118.

dessen Werken neben dem künstlerischen, auch der höchste sittliche Werth und Adel eingebildet ist: so sind es seine Darstellungen der weiblichen Natur und des weiblichen Gemüths. Es läßt sich nicht verkennen, daß unser Dichter glücklicher noch und mannigfaltiger, überhaupt größer ist in seinen weiblichen als in seinen männlichen Charakteren, und darin hinter Shakespeare zurücksteht, der gleich groß in beiden ist. Die Darstellung der weiblichen Charaktere aber ist es, in welcher vorzuweise der einfachere Kern des Dichtergemüthes, die sittliche Substanz des künstlerischen Talentes zur Erscheinung kommt. Männliche Charaktere sind im Einzelnen oft auch Dichtern von untergeordneter oder von verirrter und verwilderter Schöpferkraft, weibliche überall nur Solchen gelungen, deren Genius von ächter, hoher und reiner Art, deren künstlerische Bildung eine gründliche und gediegene ist. Aus Mangel, — um nur diese zwei Beispiele zu erwähnen, — aus Mangel künstlerischer Productivität im höchsten Sinne sind Schiller'n, aus Mangel sittlicher Substanz und Lauterkeit des dichterischen Schaffens Byron' alle seine weibliche Gestalten mehr oder weniger mißlungen; während beide Dichter nicht selten glücklich, der letztere insbesondere groß und gewaltig, in ihren Darstellungen von Männern sind.*) Diesen gegenüber zeigen im Alterthum Homer und Sophokles,

*) Auch in Grabbe's Don Juan und Faust, wo die Charaktere des Faust und des Don Juan so großartig aufgefaßt sind, ist der Charakter der weiblichen Heldin ein völlig bedeutungloser.

unter den Neuern vor allen andern Shakespeare und Goethe als classische Muster, welche Stelle in dichterischen Schöpfungen höchster Art der in persönlichen Gestalten verwirklichten Idee der Weiblichkeit gebührt. Sie ist bei allen diesen Dichtern gewissermaßen identisch mit der Idee des Menschlichen, der reinen Menschheit überhaupt. Die Elemente des Menschlichen, die sich in der bunten Mannichfaltigkeit, in den scharfen Gegensätzen der männlichen Charaktere sondern und scheiden, sie bleiben in den Gestalten ächter Weiblichkeit enger vereinigt und wechselseitig von einander durchdrungen. Darum auch kommt in diesen unmittelbarer, als in den Gestalten der Männer, der innerste, persönliche Kern der Individualität des Dichters zur Erscheinung. Dieser nämlich verhält sich zu den einzelnen von dem Dichter geschilderten Charakteren eben so, wie sich der reine Begriff der Menschheit zu den einzelnen menschlichen Charakteren überhaupt verhält. Er wird daher unwillkührlich sich in solchen Gestalten, welche diesen Begriff ausdrücken, auf ähnliche Weise direct und unmittelbar abspiegeln, wie er sich in den übrigen durch ihn selbst künstlerisch hervorgerufenen Charakterbildern mittelbar und gebrochen spiegelt. Gegen Goethe namentlich würde man durchaus ungerecht sein, wenn man, wie Viele thun, sein eigentliches Selbst, sein innerstes Wesen als Dichter und Mensch vorzugsweise in solchen männlichen Figuren ausgedrückt oder sich selbst zur Darstellung bringend finden wollte, deren allerdings nicht wenige in seinen Werken und zwar als Hauptfiguren vorkommen, (auch die Person des

Faust gehört zu ihnen), welche bei einem ins Unbestimmte und Unbegrenzte gehenden, aber von Selbstsucht nicht freien Streben der Vorwurf sittlicher Haltungs- und Charakterlosigkeit trifft. Was unser Dichter in diesen Gestalten von seinem eigenen Innern niederlegt, ist immer nur ein Abstractum gewisser Eigenschaften, Richtungen oder Seiten seines sittlichen Selbst; solche, die gerade durch die Deutlichkeit, mit der sie in das reflectirende Selbstbewußtsein treten, sich als mehr äußere oder auf der Oberfläche liegende kund geben. Weder Werther noch Tasso, weder Clavigo noch Stella's Ferdinand, weder Wilhelm Meister noch Eduard sind mit Goethe selbst, dem Dichter und Menschen zu verwechseln. Sie alle sind nur Hebel, um das eigentlich Innere und Tiefe, das Allerheiligste des dichterischen Gemüths aus dem verborgenen Schachte hervor an den Tag zu ziehen. Dieses selbst aber, das wesentlich Unbewußte oder im Unbewußten Wurzelnde, wird, wo es an den Tag gebracht ist, der Darstellung nicht dieser Persönlichkeiten selbst, sondern der ihnen gegenüber, in dem eigentlich geweihten und geheiligten Mittelpunkte der Dichtung stehenden weiblichen einverleibt.

Es war für einen Dichter, in dessen Werken die Idee der Weiblichkeit die hier bezeichnete Stelle einnimmt, kein geringes Wagniß, eine Verführungsgeschichte der Art, wie die zwischen Faust und Gretchen vorgehende, darzustellen, ohne in ihr die Würde jener Idee zu gefährden. Aber dieses Wagniß ist Goethe'n in einer Vollkommenheit gelungen, die unsere

So ist denn die Dichtung von Faust und Gretchen durch die Zeit selbst, in welcher der Dichter sie entwarf, zu dem Charakter vorausbestimmt, den sie trägt, und ihre Stelle ihr in der Reihe der übrigen Werke Goethe's nicht durch Zufall oder durch Willkühr des Dichters, sondern durch den nothwendigen Entwickelungsgang seines Genius angewiesen. In der Person des Faust verkörperte der Dichter die abstracteren Elemente seines jugendlichen Strebens und Beginnens und der Zustände, die theils jenes Streben bedingten, theils aus ihm hervorgingen. In der Person Gretchens wird ihm das innere, nie vollständig im abstracten Bewußtsein zu erschöpfende Wesen seines Genius gleichfalls noch in der jugendlichen Gestalt unmittelbarer Natürlichkeit gegenständlich. Der Fall Gretchens kann in diesem Sinne als symbolisch gelten für die noch nicht durch die höhere, sittliche Entwickelung bezwungene Mangelhaftigkeit jenes Naturzustandes, von der auch das Höchste und Beste, der Genius des Dichters selbst und das Ideal, welches der objectiv vorgestellte, geistige Gehalt dieses Genius ist, nicht unberührt bleibt. Es bleibt davon nicht unberührt, wohl aber bleibt es im höheren Sinne unbefleckt; die Schuld, die Sünde fällt ganz auf die Seite jener Aeußerlichkeit des Thuns und Strebens, welche nicht durch Gretchen, sondern durch Faust dargestellt wird. Wie anders ausgeführt finden wir dasselbe Grundthema in derjenigen der spätern Dichtungen Goethe's, welche, gleich dem älteren Faust, den höchsten sittlichen Ernst zu

einer tragischen Handlung sich entfalten läßt, in den Wahlverwandtschaften! Dort ist es nicht, wie hier, nur der angeborene Seelenadel, die kindliche Schönheit ihrer unbewußten Natur, was die Heldin bei der Berührung der Sünde von der Sünde rein erhält, sondern es ist das durch die That, — die dort nicht selbstverschuldete That des Willens oder der Begierde, sondern äußerer, wiewohl sinn- und bedeutungsvoller Zufall ist — zur vollen Klarheit und Stärke erwachte sittliche Selbstbewußtsein. Dieses läßt dort Ottilien nicht nur selbst nicht zur Sünde, auch nicht zur blos augenblicklichen, vorübergehenden kommen, sondern es giebt ihr auch die Kraft und den Beruf, durch ihr Märtyrthum den Geliebten zu retten und mit sich selbst zu gleicher sittlicher Höhe verklärend heraufzuziehen. Ein gleiches vermag Gretchen im ersten Theile des Faust noch nicht; der zweite Theil dieser Dichtung aber kann in diesem Bezuge nicht als Fortsetzung des ersten betrachtet werden. Faust steht Margarethen gegenüber, als durch ihren Fall nur tiefer und tiefer in Schuld und Sünde verwickelt, obgleich von vorn herein nicht das Böse in ihm, sondern sein edleres Selbst es war, was die Geliebte zur Mitschuldigen machte,*) welche sonst ihn mit gleichem Abscheu, wie den Mephistopheles,**) geflohen haben würde.

Wenn man übrigens hat behaupten wollen, daß

*) Doch — alles, was mich dazu trieb,
Gott! war so gut! ach war so lieb!

**) Der Mensch, den du da bei dir hast,
Ist mir in tiefer, innerer Seele verhaßt u. s. w.

Faust in dieser zweiten Hälfte des ersten Theils als ein ganz anderer erscheine, als er in der ersten erschienen war: so kann dies nur in Bezug auf die später hinzugedichteten Scenen der ersten Hälfte gelten, die auch wir bereits als abweichend von dem Tone der übrigen Dichtung bezeichnet haben. Von diesen abgesehen ist Faust hier noch ganz derselbe, wie er sich uns am Beginn der Dichtung darstellte. Nicht erst der Verjüngungsproceß in der Hexenküche hat ihn zum Jünglinge gemacht; er war dies, dem eigentlichen Sinne und Geiste der Dichtung nach, schon zuvor. Eher möge zugegeben sein, daß die entgegengesetzt scheinende Aeußerung in der Hexenscene und vielleicht noch einige ähnlich lautende einen kleinen materiellen Widerspruch gegen jenen Sinn enthalten, als daß wir einen Mangel an Einheit der Charakterschilderung in der ursprünglichen Dichtung zugeben sollten. Auch sehen wir ja Faust, den Geliebten Gretchens, keineswegs die idealen Neigungen seines frühern Lebens aufgeben. Er liebt noch immer, sich in die Einsamkeit von Wald und Fels zurückzuziehen und dort mit dem Naturgeiste, mit dem Geiste in seiner eigenen Brust und mit den Geistern der Vorwelt Unterredung zu pflegen. Bis auf den Blocksberg begleitet ihn sein Wissenstrieb und die geistige Lust an den Wundern der Natur. Was aber das religiöse Glaubensbekenntniß betrifft, welches er gegen Gretchen ablegt, so ist man nach manchen Mißverständnissen jetzt wohl darüber einig, daß es das Bekenntniß nicht eines christlich Frommen, sondern eines idealistischen Pantheisten der Art ist, wie sich Faust so-

gleich in dem ersten Monologe und in der Unterredung mit dem Erdgeiste gezeigt hat. — Durch diese, durchaus das Gepräge der Jugendlichkeit tragende Charakteranlage des Helden ist unter andern der schöne Zug motivirt, der unentbehrlich ist, um die Handlung über das Gemeine emporzuhalten: daß Faust, obgleich durch den Vorgang in der Hexenküche und den ersten Anblick der Geliebten sinnlich aufgeregt, doch alsbald diese Aufregung durch die erwachende zartere Neigung, die in ihrem Gefolge eine sittliche Scheu, eine Ehrfurcht vor der Unschuld der Geliebten hat, verdrängt fühlt, und daß es dem Mephistopheles nicht wenig Mühe kostet, das unreine Feuer in seiner Brust auf's neue wieder anzufachen.

Von der wunderbaren Schönheit der Ausführung dieser Scenen, von der überaus kunstreichen Art, wie um die beiden Hauptfiguren herum in harmonischen Gegensätzen die Nebenfiguren, Mephistopheles und Martha, gruppirt sind, von der schlagenden Kürze und Prägnanz des Ausdrucks, in welchem kein Wort zu viel und keines zu wenig ist, — worin Goethe, so zu sagen, sich diesmal selbst übertroffen hat, da vielleicht kein anderes seiner größern Werke, (die lyrischen Gedichte freilich fast sämmtlich) diese Tugend in so hohem Grade zeigt, — von allem diesem halte ich nicht für nöthig, ausführlicher zu sprechen. Ich eile vielmehr fort zu der dem alten Fragment später beigefügten Scenenreihe, welche gegenwärtig den Schluß des ersten Theils der Tragödie bildet. — Es ist nicht zu übersehen, daß alle diejenigen Scenen, welche die

eigentliche Katastrophe der Handlung zwischen Faust und Gretchen enthalten, zugleich mit der dieser Handlung fremd bleibenden Brockenscene in dem Fragmente fehlen. Man darf hieraus den Schluß ziehen, daß, gesetzt auch, es möchte, was wir nicht für unwahrscheinlich halten, Einiges von diesen später hinzugekommenen Theilen schon früher gedichtet oder entworfen sein,*) doch der Dichter im Ganzen über die Entwickelung noch in Ungewißheit war. Für die vorliegende hat er sich wohl erst dann entschieden, als er zugleich beschlossen hatte, die Dichtung mit derselben abzubrechen und den zweiten Theil von einem ganz neuen, mit dem ersten nicht in Continuität stehenden Anfange zu beginnen. Doch verhält es sich hier nicht, wie mit den Ergänzungen in den ersten Scenen der Dichtung; der Dichter hat hier nichts Fremdartiges hinzugedichtet, sondern nur die in der frühern Dichtung liegenden Keime ausgebildet. Dies zeigt die in der Hauptsache allerdings vorhandene Uebereinstimmung des Tones und Charakters der neu hinzugekommenen Scenen mit den vorangehenden. Nur etwa eine noch gesteigerte Vollendung der Form, Spuren einer noch weiter vorgeschrittenen Künstlerreife kann man in den neuen, namentlich in der Kerkerscene, allerdings bemerken.

Daß die (meisterhaft gedachte und ausgeführte) Scene von Valentins Ermordung vor die Scene im

*) Dies würden in Bezug auf Valentins Ermordung, die Worte der nachfolgenden Scene: „An deiner Schwelle wessen Blut?“ beweisen, wenn diese nicht in dem alten Fragment fehlten.

Dome, mit welcher das alte Fragment schließt, eingeschoben ist, scheint, wir wagen nicht, zu sagen, ob mit ausdrücklicher Absicht des Dichters, geschehen zu sein, um die letztere unmittelbar mit der Walpurgisnachtscene in Contrast zu stellen. So nämlich zusammengestellt erscheinen beide als bestimmt, die eine Gretchens, die andere Faust's Seelenzustände symbolisch zu versinnlichen. Was für Gretchen der in der Kirche ihr Vorwürfe zuflüsternde böse Geist, dasselbe ist für Faust der Teufels- und Hexenspuk in der Walpurgisnacht. Die letztere Scene erhält durch diese Zusammenstellung eine Bedeutung, welche ohne dieselbe wenigstens nicht so deutlich zu Tage liegen würde. Freilich kann dadurch das Auffallende, welches die Stellung dieser dem Inhalt und der Behandlung nach so verschiedenartigen Scene inmitten der tragischen Entwickelung jenes Liebeshandels hat, nicht ganz beseitigt werden. Aber es wird um ein gutes Theil gemildert, wenn wir uns entschließen, den gesammten Inhalt der Brockenscene als vielmehr innerlich in Faustens geisterhaft aufgeregtem Gemüthe, wie äußerlich in phantastisch verkehrter Wirklichkeit vorgehend zu denken. — Diese Betrachtungsweise gilt jedoch nur für den Zusammenhang dieser Scene mit den sie zunächst umgebenden. In dem Ganzen der Dichtung ist ihre Bedeutung ganz eben so, und weder mehr, noch weniger, eine unmittelbare und eigentliche, wie die Bedeutung aller der verschiedenen an allegorische Darstellung anstreifenden Scenen, die von vorn herein in das Werk einverwebt sind.

Der Grundgedanke dieser Geisterscene, — die zu den schwierigsten, aber unstreitig auch zu den sinnreichsten und inhaltvollsten des gesammten Werkes gehört, — ergiebt sich nicht eigentlich mit organischer Nothwendigkeit, weder aus der ursprünglichen Anlage der Dichtung, noch aus den Ideen, welche den frühern Scenen der neuen Ueberarbeitung zum Grunde gelegt waren. Der früheren Dichtung war das phantastische Element, in das uns diese Scene versetzt, so gut wie gänzlich fremd. Die Gestalt des Erdgeistes, auf die dort alles Ideale und Uebermenschliche, was in die Dichtung hineinspielt, geworfen war, ist eine schlichte und einfache, keineswegs phantastisch zu nennende Erfindung. Mephistopheles aber bleibt überall, wo er in dem alten Fragmente, sprechend oder handelnd, auftritt, eine natürliche, menschliche Figur, fast ohne Andeutung des Geisterhaften, Gespenstischen. Zwar findet sich bereits in dem Fragmente die Scene in der Herenküche. Allein auch diese ist, wie wir wissen, um ein Beträchtliches später gedichtet, und darf keineswegs als in dem ersten Entwurfe des Ganzen schon befaßt gedacht werden; auch ist Sinn und Charakter des Phantastischen in dieser Scene noch sehr verschieden von dem Phantastischen der Walpurgisnacht. Was aber die später erfolgte Ueberarbeitung des Werkes betrifft; so ist die metaphysische Erklärung, welche wir im Prologe und beim ersten Auftreten des Mephistopheles über die Bedeutung dieses Geistes der Verneinung gefunden haben, eine solche, durch welche die phantastische Hölle der Brockenscene nur unvoll=

ständig erklärt wird. — Dieses doppelte Mißverhältniß zu den Grundideen sowohl der früheren, als auch der spätern Dichtung scheint auch dem Dichter selbst keineswegs entgangen zu sein. Es zeigt dies die Rolle, die in gegenwärtiger Scene Mephistopheles spielt, die in jeder Beziehung sich als eine untergeordnete kund giebt. Obgleich dem Faust zur Seite gehend, wird er doch von diesem nicht als der eigentliche König und Herr dieses Hexensabaths erkannt; Faust wittert vielmehr Diesen in der Ferne und hofft, wenn er ihn von Angesicht schauen könnte, die Räthsel gelöst zu finden, die der Umgang des Mephistopheles ihm nicht hatte lösen können.*) Ja Mephistopheles selbst findet sich in dieser Welt nicht heimisch. Er, der satyrische Schalk, nicht der gewaltige, mit allen Schöpferkräften der Phantasie ausgerüstete Fürst des Höllenreiches, spürt nichts von dem Frühlingshauch, der allerdings, wie der Dichter sinnreich genug angedeutet hat, zur rechten Walpurgisnacht gehört, sondern es bleibt ihm „winterlich im Leibe." Er erklärt das Hexengedräng für „zu toll, sogar für seines Gleichen," und zieht den Faust, der in der Gluth und dem Wirbelrauche des Gipfels die Probleme der Geisterwelt gelöst zu finden hofft, zu seinem nicht geringen Verdruß seitab in einen engern Kreis, dessen Ge-

---

*) Dort strömt die Menge zu dem Bösen,
Da muß sich manches Räthsel lösen. —

Worauf Mephistopheles, im Bewußtsein, seinerseits diese Räthsel nicht lösen zu können, die Antwort giebt:

Doch manches Räthsel knüpft sich auch.

stalten, wie wir sogleich sehen werden, der eigentlichen Welt des Mephistopheles näher befreundet sind. — Für diese unstreitig nicht umsonst dastehenden, wenn gleich von den Erklärern bisher übersehenen Züge findet sich zwar in dem Vorangehenden ein Anknüpfpunkt in so fern, als auch dort Mephistopheles nur als ein Theil der verneinenden Macht, aber nicht als diese selbst bezeichnet worden war. Aber dieser Andeutung Folge zu geben, würde dem Dichter schwer genug gefallen sein. Die zwar nur kurzen und sparsamen Winke, welche in der Hexenscene über die eigentliche Beschaffenheit jener „großen Welt" des Bösen gegeben werden, in die uns hier nur ein flüchtiger Einblick vergönnt wird, lassen dieselbe ganz als etwas anderes, denn als jenen abgezogenen Begriff der Verneinung, erscheinen. Der eigentliche Grund, warum der Dichter uns nicht in die Mitte dieser Welt einführt, sondern Mephistopheles sich mit Faust „beliebig isoliren" und eine „kleine Welt," die man in Mitten der großen gebildet hat, aufsuchen läßt: dieser Grund möchte vielmehr eben darin liegen, daß eine vollständige Darstellung des positiv Bösen die Grenzen der Dichtung und der der Dichtung zum Grunde liegenden Weltansicht überschritten hätte.

So können wir denn nicht umhin, die Walpurgisnachtscene sammt dem ihr angehängten Zwischenspiele als eine in Mitten der ohnehin so buntfarbigen Scenenreihe, welche den ersten Theil der Tragödie bildet, ziemlich vereinzelt stehende, wiewohl an sich selbst überaus geistvolle, geniale Erfindung anzusehen. Der

Seherblick des dichterischen Genius hat in dieser Scene den Dichter über die Schranken hinausgeführt, welche seine Zeitstellung der ethischen Weltansicht, aus welcher er sein Werk entwarf, gezogen hatte. Er hat ihm, und durch ihn uns, seinen Zeitgenossen, wenn auch nur für einen Augenblick, jene Sphären des geistig, des phantastisch Bösen aufgeschlossen, die sonst Dem, welcher das Böse auf den einfachen Begriff der Negation zurückführt, ein Buch mit sieben Siegeln bleiben müssen. Daß dies im Zusammenhange mit jener Katastrophe der Faustdichtung geschah, in welcher die Handlung ihren tragischen Gipfel, und somit auch die Betrachtung den höchsten Gipfel des sittlichen Ernstes ersteigt: dies zeugt nur um so mehr für die Tiefe und Ursprünglichkeit dieses Dichterblickes. Wir möchten hiernach dem Dichter auch das Recht nicht absprechen, bei der fragmentarischen Gestalt, welche ein für alle Mal dem Werke blieb, die Ergebnisse jener tiefsinnig=phantastischen Anschauung der Handlung einzuverleiben, wenn gleich diese übrigens sich auf einem wesentlich verschiedenen Boden bewegt. Im Gegentheil, nach dem allgemeineren, metaphysischen Anlauf, den das Werk an seinem Anfange genommen, würde der Liebeshandel mit Gretchen und sein tragischer Ausgang als ein allzu particuläres Ereigniß erschienen sein. Man würde eine großartigere und umfassendere Schilderung der geistigen Region, in die Faust durch sein magisches Treiben und durch sein Bündniß mit Mephistopheles eingetreten ist, vermißt haben, wenn der Dichter nicht durch die vorliegende Scene den

einfachen Gang jenes häuslich-bürgerlichen Trauerspiels hätte unterbrechen wollen.

Als eine „Traum- und Zaubersphäre" wird sogleich beim Beginn die Welt, in die wir eintreten, geschildert; ein Irrlicht zeigt den Weg in dieselbe. Aber daß es hier nicht bloß, wie dort in der Hexenküche, auf Schilderung der Tollheit, der Verrücktheit abgesehen ist: dies zeigt sogleich der Wechselgesang, in welchem, mitten unter Bildern wüsten Grauens und phantastischer Verzerrung, die Sirenenstimme der Paradieseserinnerung sich vernehmen läßt *). Diese Stelle muß Jeden befremden, der von dem Bösen keinen andern Begriff mitbringt, als den sonst auch von unserem Dichter begünstigten, nach welchem es aus lauter Negationen zusammengesetzt wäre; oder der auf dem Blocksberge nichts als widrige, auch äußerlich abschreckende Gespenster und Hexengestalten sucht. Wir erinnern, um sie verständlich zu machen, an das, was wir oben über den phantastischen Schwung der Faust'schen Reden beim Vorhaben des Selbstmordes, und über den Gesang der Geister, durch den Mephistopheles den Faust einschläfert, sagten. Deutlicher noch und prägnanter ist in der gegenwärtigen Stelle das sehnsüchtige, empfindsame Element ausgedrückt, welches, von seinem substantiellen Ursprunge her, den es, wie alles Seiende,

*) Hör' ich Rauschen? Hör' ich Lieder?
Hör' ich holde Liebesklage,
Stimmen jener Himmelstage?
Was wir hoffen, was wir lieben!
Und das Echo, wie die Sage
Alter Zeiten, hallet wieder.

von dem Guten, von der Gottheit hat, — obgleich es nicht durch die Gottheit das, was es ist, nämlich böse, ist, — allerdings auch dem Bösen inwohnt. Es ist ausgedrückt in unmittelbarer Verbindung mit seinem Gegentheil, in dem Umschlagen in dieses sein Gegentheil, in das Wüste, Wilde, grauenhaft Häßliche. Wer ein factisches Beispiel dessen haben will, was Goethe in diesem Wechselgesange meint: den verweisen wir an die Werke manches hochbegabten Dichters unserer Zeit, z. B. um nur Einen zu nennen, an die Dichtungen H. Heine's. Nirgends fehlt in diesen, wie man es mit den Worten eines anderen neuern Dichters ausdrücken könnte, „in Höllenschönheit blühenden" Dichterwelten neben dem Uhu, Schuhu der Käutze und Kibitze der sehnsüchtig lockende Gesang der Nachtigallen des Paradieses; die Molche, die mit langen Beinen und dicken Bäuchen durch das Gesträuch solcher Poesie hindurchkriechen, die Wurzeln, die wie Schlangen sich aus Fels und Sand winden, und wie mit Polypenfasern den erschreckten Wanderer zu fangen drohen, die tausendfältig durch das Moos und durch die Heide schlüpfenden Mäuse, und die in gedrängten Schwärmenzügen fliegenden Funkenwürmer: alle diese widrigen, Ekel und Grauen erregenden Schwärme läßt die schwarze Magie jener Dichtung erst dann aus ihrem geheimnißvoll verschlossenen Boden hervorwimmeln, wenn sie zuvor den Betrachter gelockt hat durch ein täuschendes Himmelsantlitz, welches sich dann freilich schnell genug in ein Gorgonenhaupt verkehrt. Der durch solchen Zauber Gefesselte fühlt sich wie durch einen Schwindel ergriffen;

er weiß nicht, ob er steht oder geht, alles scheint sich ihm zu drehen, Fels und Bäume Gesichter zu schneiden und irre Lichter sich zu blähen; bis er endlich, wie hier Faust, sich zusammenrafft und von einem erhabenen Gipfel der Betrachtung herab durch den morgenröthlich trüben Schein, durch den Dampf und die Schwaden hindurch in den Schlünden des Abgrundes den in den Tiefen dieser furchtbar zerrissenen Welt glühenden Mammon erblickt.

Daß in diesen Wechselgesang auch Mephistopheles einstimmt, und daß gleich darauf dem Mephistopheles die phantasiereiche Beschreibung der unheimlich erhabenen Scenerie *) in den Mund gelegt wird, könnte vielleicht befremden, wenn man nicht bedächte, wie die Uebergänge zwischen den Ideen, die hier durch die redenden Personen dargestellt werden, stetige, und dieselben keineswegs schroff und äußerlich gegen einander abgegrenzt sind. Die Genialität der Ironie, welche den Grundzug von Mephistopheles' Charakter ausmacht, pflegt in einzelnen, gewaltsam fortreißenden Momenten allerdings auch zu einem höheren, dichterischen Schwunge der Phantasie zu befähigen. Ein solcher Moment aber ist die walpurgisnächtliche Brockenfahrt. Der Wirbel dieser Zaubersphäre reißt alle, die in ihn hineingerathen, im wilden, selbstvergessenen Taumel fort; wie dies auch dadurch angedeutet wird, daß in jenem Wechselgesange die Stimmen der einzelnen Singenden nicht ausdrücklich unterschieden werden.

*) Ein Nebel verdichtet die Nacht,
Hör', wie's durch die Wälder kracht! u. s. w.

In dem darauf folgenden Hexengesange finden wir den Sinn des alten Hexenglaubens ungleich mehr getroffen, als in den Reden der frühern Hexenscene. Doch ist die Darstellung keineswegs eine so aus dem Geiste jenes Glaubens oder Aberglaubens selbst geschöpfte oder in ihn hinein gedichtete, wie etwa die Darstellung in Shakespeare's Macbeth. Sie bleibt allenthalben mit Reflexion durchflochten und ergeht sich insbesondere in witzigen, prägnanten Anspielungen auf das Zurückbleiben der Gemeinheit selbst im Bösen hinter dem Aufschwunge der wenigen Geistreicheren. Nur ein kleiner Theil der Menge, die sich zu dem Blocksberg drängt, erreicht den Gipfel, während der große Haufe auch hier am Boden hinstreichen, und mit seinem Schwarm die Heide umher weit und breit bedecken muß.

Die Schilderung dieses Bösen der Gemeinheit, der Thorheit und des Aberwitzes bildet nun auch weiter den Hauptinhalt des übrigen Theils der Scene, desjenigen, der in dem abgesonderten, erst als klein erscheinenden, dann aber gleichfalls in unübersehbare Weite sich ausdehnenden Raume spielt, in welchen Faust und Mephistopheles sich hineingeflüchtet haben. Von einer Schnecke eingeführt, wie vorhin von dem Irrlichte, treffen die beiden Brockenwanderer zunächst auch auf schneckenhafte, retrogradirende Gestalten, die, um verglimmende Kohlen sitzend, des diabolischen Treibens sich eben dadurch theilhaftig zeigen, daß sie auf dasselbe schelten, weil die Rolle, die sie darin spielen, ihnen nicht ehrenvoll genug ist. Eine Trödelhexe ist beflissen, auch die verbrecherische That in die Sphäre

der geistlosen Alltäglichkeit herabzuziehen, und der darauf folgende Hexentanz zeigt den Verein des Gespenstischen mit der niedrigsten Sinnlichkeit. Vor allen aber die ergötzlichste Gestalt ist der in der Person des „Proktophantasmisten" (Steißguckers) *) verkörperte Typus der literarischen Gemeinheit eines Friedrich Nicolai und seiner mit ihm in seiner alten Mühle sich im Kreise drehenden Consorten, die es nicht begreifen können, wie trotz ihrer aufklärenden, gegen Teufel und Gespenster, Dichter und Geisterdespotismus aller Art gerichteten Bemühungen die Geister sich noch immer unterstehen dürfen, zu tanzen und den altgewohnten Spuk zu treiben. — Ein Meisterzug, und zwar ein solcher, der wesentlich durch den höhern Schwung des Eingangs dieser Scene motivirt wird, ist in Mitten dieses wüsten Taumels die gespenstische Erscheinung von Gretchens Bilde. Das ernste Pathos, in welchem die Worte des Faust bei dieser Erscheinung gehalten sind, wird durch jene Umgebung zu einer um so mächtigern Wirkung gesteigert. Wenn sich dieses Pathos selbst zum Theil in lüsterne Worte und Bilder kleidet, so hat der Dichter darin auf die wahrste und tiefste Weise, die überhaupt möglich war, die infernalische Natur dieser Phantasien und die Beschaffenheit von Faustens Seelenzustande in der gegenwärtigen Situation geschildert.

Die Anlage dieser Scene brachte es mit sich, eine Reihe von Gestalten schnell vor dem Blicke vorüber-

---

*) Die Erklärung dieses wunderlich gebildeten Namens s. in Aristophanes Wolken V. 191 ff.

ziehen zu lassen, die, obwohl mit der Haupthandlung nicht in unmittelbarer Beziehung stehend, doch zur weitern Ausführung jenes Nachtstückes dienen konnten, welches, um seine wahre Bedeutung zu gewinnen, allerdings einer ansehnlichen Gestaltenfülle zu bedürfen schien. Diese Gestalten hat der Dichter in ein Zwischenspiel zusammengebracht, welches er, das deutsche Theaterwesen heiter persiflirend *), in jener Seitenschlucht des Blocksbergs, auf einem zum Theater zugerichteten Hügel aufgeführt werden läßt. Wir finden in diesen Gestalten, deren jede sich durch ein kurzes Epigramm ausspricht, jenes zugleich leere oder luftige, und plump geistlose Element der intellectuellen Verkehrheit, die auf der Geistlosigkeit, auf dem Unvermögen, das Höhere zu fassen, bei der Eitelkeit, es zu besitzen, beruht, mit einem so gründlichen und schlagenden Witze behandelt, daß diese flüchtig vorüberziehenden Figuren zum Theil zu wahrhaft typischen, erschöpfenden Personificationen jener geistlosen Geistesrichtungen geworden sind. Eine Menge Anspielungen auf Persönlichkeiten und Ereignisse, namentlich literarische, der damaligen Zeit sind diesen Epigrammen einverwebt, und dienen zur mehren Individualisirung der Gestalten. Ja, das Ganze kann als eine humoristische Darstellung des Blocksberges oder Hexensabaths der damaligen deutschen Literatur betrachtet werden; wobei es denn in der Ordnung ist, daß auch Manche, die laut auf diesen Blocksberg schel-

*) Wenn ich euch auf dem Blocksberg finde,
Das find' ich gut; denn da gehört ihr hin.

ten, ihn, ohne es zu wissen, ihrerseits bevölkern helfen. — Auch hier übrigens fehlt nicht, und darf nicht fehlen der Anklang jener höheren Regionen der Poesie und Phantasie, bis zu denen diese verkehrte Welt allerdings hinanreicht. Die Geister, die dem nächtlichen Frühlingsfeste vorstehen, sind das schöne Elfenkönigspaar des Shakespeare'schen Sommernachtstraumes, — welches der „neugierige Reisende" von seinem Standpunkte aus mit Recht, hier auf dem Brocken zu finden sich verwundert zeigt, — gealtert freilich und schon die goldene Hochzeit feiernd, aber doch noch Züge der alten schönen Geistesnatur an seiner Gestalt ausgeprägt tragend; und Ariels Gesang lockt mit den Fratzen auch zugleich die Schönen.

Man könnte übrigens noch fragen: wie denn die in diesem „Walpurgisnachtstraum" auftretenden Figuren dazu kommen, weniger für wirkliche zu gelten, als die, übrigens ihnen doch so gleichartigen, welche in der vorangehenden Scene unmittelbar auftreten; warum nur sie, aber nicht auch jene, in die noch luftigere Region eines Schauspiels im Schauspiele emporgehoben und in einer Umgebung voll Trug und Täuschung selbst für erdichtete gegeben werden. Man kann ferner fragen, ob denn den Geistern, die hier die Schauspieler abgeben müßten, zuzutrauen sei, daß sie eine solche Ueberschauung jener Welt des Unsinns, der Verkehrtheit, der sie selbst nicht minder, wie die im Schauspiel auftretenden Gestalten angehören, besitzen sollten, um dieselbe mit so gesundem Sinne und überlegenem Witze, wie hier wirklich geschehen ist, verspotten zu können. Aber dies

eben ist ja die Natur der Welt, die hier dargestellt wird, daß in ihr Wirklichkeit und Schein, Wahrheit und Täuschung ihre feste Grenze verlieren und unabscheidbar in einander fließen. Wie in dieser gesammten Zauberwelt die Wirklichkeit nur Täuschung ist, so wird umgekehrt die Täuschung zur Wirklichkeit. Man meint ein tolles Fastnachtspiel aufgeführt zu sehen, und die Spielenden spielen nur sich selbst, geben nur ihre eigene Thorheit und Verrücktheit zum Besten. So wird denn auch vom Dichter am Schlusse des Zwischenspiels fast absichtlich das Spiel oder der Traum mit der walpurgisnächtlichen Wirklichkeit verwechselt. Derselbe Windzug, der die Traumgestalten hinwegweht, macht dem gesammten Spuk der Walpurgisnacht ein Ende.

Die drei Scenen, die nun noch folgen, reihen sich zwar dem Inhalte nach unmittelbar abschließend an das vorangehende Liebesdrama zwischen Faust und Gretchen an; doch sind ihnen manche Spuren einer etwas späteren Entstehung eingedrückt, wiewohl wir sie immer noch früher gedichtet glauben, als die Brockenscene. Vor allem auffallend ist in ihnen das Zurücktreten des Mephistopheles und die veränderte Sprache, die derselbe namentlich in der ersten dieser Scenen redet. Irren wir nicht, so kündigt sich hier schon die Umwandlung an, welche die Gestalt des Mephistopheles bald in den, unstreitig wohl noch später, als diese Schlußscenen, gedichteten Einleitungscenen des ersten, und in dem ganzen zweiten Theile der Dichtung erfahren sollte. Aber auch der gesammte Ton der Darstellung weicht auffallend von allem Vorhergehenden

sowohl, als Nachfolgenden ab, namentlich in der eben erwähnten Scene, in welcher schon der Umstand Aufmerksamkeit erregen muß, daß sie die einzige des ganzen Werkes ist, welche in Prosa geschrieben ist. Es scheint, als habe Goethe diese und wahrscheinlich auch die beiden nachfolgenden Scenen zu einer Zeit gedichtet, wo ihm die frühere Dichtung schon zu sehr in die Ferne getreten war, als daß er ihren Ton ganz wieder hätte treffen können, wo er aber mit dem ursprünglichen Plane noch nicht die Veränderungen vorgenommen hatte, die er später nöthig fand. Auf letzteres deuten die schon oben von uns bemerkten Erwähnungen des Erdgeistes und der Hundegestalt des Mephistopheles. Auch außerdem aber glaube ich in dem prosaischen Styl dieser, und dem metrischen der Kerkerscene den Ton jener Periode zu erkennen, welche Egmont, Iphigenien, Tasso, ihre gegenwärtige Gestalt gab.

Die kurze Scene, in welcher Mephistopheles und Faust vor dem Hochgerichte vorbeireiten, auf welchem höllische Geister die Hinrichtung Gretchens spielen, ist bewundernswürdig durch das furchtbar ergreifende Bild, welches in vier Zeilen vor die Seele des Lesers gezaubert wird. Mit Recht haben sich, dieses Bild auch sichtbar würdig hinzustellen, Zeichner und Maler um die Wette bestrebt. In einem noch höheren Sinne ist die Kerkerscene ein über alles Lob erhabenes Meisterwerk, wohl das Gewaltigste, was unser Dichter im pathetischen, tragischen Ausdruck überhaupt erreicht hat. Es war eine der höchsten Dichterkraft würdige Aufgabe, eine Aufgabe, an die sich selbst Shakespeare nicht

gewagt hat: in dem Wahnsinne des durch die entsetzlichste Seelenqual zerrütteten Gemüthes der unfreiwilligen Mutter- und Kindesmörderin den sittlichen Adel, die Reinheit dieses Gemüthes zu offenbaren; und sie ist Goethe'n auf das Vollständigste gelungen. Es ist ihm gelungen, in der furchtbaren Tiefe dieser Widersprüche, in welche eine sittliche Schuld die Seele des Menschen hinabstürzt, die Rettung und das Seelenheil des unschuldig Schuldigen zur klarsten, überwältigendsten Anschauung zu bringen, so daß die Stimme, die am Schlusse Gretchens Rettung ausspricht, aus der eigenen Brust des Lesers oder Hörers hervorzutönen scheint. Eine Dichtung, die dies vermag, giebt dadurch lauter als durch irgend eine andere poetische That, ihre Abkunft von dem Höchsten, ihre Verwandtschaft, ja ihre innerliche Einheit mit dem Heiligen kund, von welchem alles Menschliche allein seinen Werth und seine Würde hat.

III.

Deutung der Allegorieen

des zweiten Theils.

Die Eröffnungscene des ersten Actes enthält eine Allegorie, welche das Verhältniß dieses zweiten Theiles der Dichtung zu dem ersten sinnreich und selbstbewußt ausspricht. Faust, in früher Morgendämmerung auf eine blumige Aue gebettet, wird durch Ariel und einen Elfenchor in lethäischer Fluth gebadet, um sein Inneres vom erlebten Graus zu reinigen, seines Herzens grimmen Straus zu besänftigen. Wer, der den Sinn und Charakter dieses zweiten Theiles im Allgemeinen so, wie wir in unserer ersten Abhandlung thaten, gefaßt hat, könnte in dieser „kleinen Elfen Geistergröße," in diesen holden Genien, welche dem Bösen, wie dem Guten zu helfen sich bereit erklären, die sanfte Gewalt der Poesie verkennen? Jener Poesie, welche erst die tiefsten Seelenkämpfe uns vorführt, in die schauervollsten Abgründe des Bösen uns hinabschauen läßt, dann aber dies alles mit leichter Hand in ein heiteres, sinnvolles Spiel umzuwandeln weiß? — Und so finden wir denn diesen Sinn deutlich ausgeführt und bekräftigt in dem Folgenden. Der erwachende, die Herrlichkeit der ihn umgebenden Natur lebendig empfindende

Held wird von dem Lichte der aufgehenden Sonne, vor deren nur ihren Geisterohren vernehmbarem Getöse die Elfen in ihre Blumenkronen und unterm Laub verborgenen Felsenwohnungen geflüchtet waren, von jenem Lichte, das er sehnsüchtig erwartet, in das er begierig hineingeschaut hatte, — geblendet. In dieser Blendung findet sogleich er selbst ein Sinnbild für seine früheren Zustände. Er gedenkt jener Zeit, als seinem sehnenden Hoffen, seinem höchsten Wunsche die Pforte der Erfüllung offen stand, er aber, wie von einem begegnenden Feuermeere umschlungen, das Uebermaaß von Liebe und von Haß, von Schmerz und von Freude zu ertragen nicht vermochte. Erst jetzt wird er sich dessen bewußt, was Mephistopheles ihm früher verkündigt hatte, daß für den Menschen nur der Wechsel von Tag und Nacht taugt, daß er am farbigen Abglanze das Leben hat. Schnell entschlossen entsagt er dem unmittelbaren Streben nach dem Höchsten, und beschließt, fortan, die Sonne im Rücken, an dem das Felsenriß durchbrausenden Wassersturze (dem Leben) und an dem darüber gewölbten farbigen Bogen (der Poesie und Kunst) sich zu erfreuen.

Was hier dem Faust, dasselbe war nach seinem eigenen, unter demselben Bilde, wie hier, von ihm ausgedrückten Geständnisse, wenn auch in etwas verschiedener Beziehung, unserem Dichter begegnet. Er selbst vergleicht sich, der neuerdings erfolgten Aufhellung und Erweiterung der Naturwissenschaft gegenüber, einem Wanderer, „der in der Morgendämmerung gegen Osten ging, die heranwachsende Helle mit Freuden, aber un-

geduldig anschaute und die Ankunft des entscheidenden Lichtes mit Sehnsucht erwartete, aber doch beim Hervortreten desselben die Augen wegwenden mußte, welche den so sehr gewünschten und gehofften Glanz nicht ertragen konnten" *). Das Zusammenstimmen des bildlichen Ausdrucks in diesem Selbstbekenntniß mit der vorliegenden Stelle des Gedichtes läßt vermuthen, daß wir auch in dem letztern nicht blos eine objective Bezeichnung für die Stimmung des Helden, sondern mehr noch einen Bezug auf den eigenen Seelenzustand des Dichters in seinem Verhältnisse zur Dichtung werden zu suchen haben. Dieser Bezug aber, worin sonst sollte, demjenigen zufolge, was wir vorläufig über den Charakter dieser neuen Dichtung ausgemacht haben, er bestehen, als darin, daß der Dichter es aufgegeben hatte, mit gleicher Unmittelbarkeit, wie im ersten Theile, wie namentlich in den früher gedichteten Scenen des ersten Theiles, auf die Lösung der höchsten Räthsel des menschlichen Daseins hinzuarbeiten? Daß er es unternimmt, in Bildern, in Räthselworten und Allegorien dasjenige zu geben, was er ehemals in der Gestalt der reinen, nackten Wahrheit zu finden und auszusprechen versucht hatte? Das Ziel der Wissenschaft, der Weltweisheit und Naturanschauung, dem er in seinem ersten Faust halb bewußt, halb unbewußt entgegengestrebt hatte, war unterdeß von dem Geiste des Zeitalters wirklich erreicht worden; die Sonne war aufgegangen, der er damals sehnsüchtig entgegengeblickt hatte. Aber

*) Werke. Bd. 50, S. 161.

des Dichters Auge ward durch diesen Sonnenglanz der reinen Wahrheit mehr geblendet, als erleuchtet. Dem Auge des Dichters nämlich ist es beschieden, zwar die sonnenbeschienene Gestalt in einer Klarheit und Herrlichkeit, wie kein anderes Auge, aber nicht das reine Licht zu schauen; wie umgekehrt oft das Auge des Philosophen, nach dem Ausspruche eines andern Dichters *), nur reines Licht, aber nicht Gestalten schaut.

So nun erhält dieses Bild, und mit ihm die gesammte Scene, die es beschließt, eine umfassendere, auf das Ganze des Gedichts bezügliche Bedeutung, während dasselbe, blos objectiv verstanden, ziemlich isolirt dastehen und kaum weder mit dem vorangehenden, noch mit dem nachfolgenden Verlauf der Handlung in Zusammenhang zu bringen sein würde. Der Held sagt hier, und mehrfach im Folgenden nicht nur er selbst, sondern auch viele der übrigen Personen des Drama, das, was er sagt, weniger in seiner eigenen Person, als in der Person des Dichters, der durch ihn, wie durch eine Maske, hindurch-, und im Schaffen der Gestalt selbst das Bewußtsein dieses Schaffens ausspricht; was freilich nur in einer so durchaus allegorischen und phantasmagorischen Dichtung möglich war. Für den Helden selbst wird die Bedeutung des Ausgesprochenen so gewendet, daß er in der Blendung das Schicksal seiner Liebe zu Gretchen erblickt **), und,

*) Jean Paul, im Titan.

**) So ist es also, wenn ein sehnend Hoffen
Dem höchsten Wunsch sich traulich zugerungen,
Erfüllungspforten findet flügeloffen; u. s. w.

dadurch gewarnt, Begierden und Wünschen, die sich unmittelbar auf das menschlich Höchste beziehen, zu entsagen beschließt. — Bedeutsamer noch, als diese ausdrückliche Entsagung, ist für den Charakter des Gedichtes die Reinigung Faustens durch die freundliche Geisterschaar. Von dieser nämlich ist zu sagen, daß sie nicht vergeblich erfolgt, sondern für den Helden die Folge hat, daß derselbe den ganzen zweiten Theil hindurch von der sittlichen Zurechnung der schweren That, die er im ersten begangen hat, entbunden bleibt. In der That versetzt uns dieses Gedicht in das Reich der Homerischen Götter und Heroen zurück, die, welch' ungeheure Thaten — die gemein moralische Beurtheilung würde sie Frevel nennen, — sie auch begehen mögen, von dem Dichter nichts desto weniger als heilig, und über alles Menschliche groß und herrlich gepriesen werden. Jener sittliche Ernst der Dichtung, der uns in einzelnen Scenen des ersten Theiles so gewaltig ergriff, der allein die Dichtung zur Tragödie machen konnte, ist hier verschwunden; es wird uns statt seiner ein poetisches Spiel mit den Gestalten der irdischen, fast könnte man sagen, auch der himmlischen und höllischen Wirklichkeit geboten. Wir haben bereits angedeutet, wie dies nur unter der Voraussetzung sich ganz rechtfertigen läßt, daß der zweite Theil als eine ganz neue Dichtung, der Faust dieses zweiten Theiles als eine andere Person, als jene des ersten, betrachtet wird. In der That drückt das, was hier in der ersten Scene dem Helden des Drama widerfährt, jene Reinigung und Verklärung durch die Geister der Poesie,

die wir in dem Elfenchor zu erkennen glauben, — eine Art von poetischer Wiedergeburt aus, eine solche, die uns von dem Vorangehenden ganz abzusehen berechtigt, oder wiefern wir dennoch durch die Dichtung selbst darauf zurückgeführt werden, dieses Vergangene aus einem mythischen Gesichtspunkte betrachten läßt, der erst im Verlaufe der neuen Dichtung die für ihn eigentlich gehörige Deutung erhalten soll.

Die nächste Scene führt uns in die Umgebung ein, welche der gesammten übrigen Handlung theils unmittelbar als Schauplatz, theils als Ausgangspunkt und Hintergrund dient. In dem Thronsaale der kaiserlichen Pfalz, umgeben von seinem Hofgesinde, und den Staatsrath um ihn versammelt, erblicken wir den Kaiser, nicht einen bestimmten, geschichtlich bekannten, etwa jenen Maximilian, an den sich die Sage knüpfte, — diesen oder einen andern historischen Charakter einzuführen verbot die durchaus phantastische Haltung des Gedichtes, — sondern das unbestimmt bleibende Allgemeinbild eines mittelalterlichen römisch-deutschen Kaisers. Der Staatsrath in den Personen des Kanzlers, des Heermeisters, des Schatzmeisters und des Marschalls ertönt von allerhand Klagen, die uns den anarchischen Zustand des Reichs in jenem Zeitalter vergegenwärtigen. Mephistopheles, der sich an die Stelle des Hofnarren eingedrängt hat, bespöttelt diese Klagen. Er führt ihren Inhalt auf den Mangel des Geldes zurück, und fordert auf, mit Anwendung aller der Majestät zu Gebote stehenden Natur- und Geisteskraft die Schätze, die im Boden verborgen liegen,

sowohl die, welche die Natur, als auch die, welche frühere Menschengeschlechter in ihn hineingelegt, an den Tag hervorzuziehen.

Daß in diesem Hergange, neben dem unmittelbaren, zum Anknüpfen und Fortleiten der äußerlichen Handlung dienenden, noch ein allegorischer Sinn sich verberge: dies würde sich deutlich genug kund geben, auch wenn man diese Scene vereinzelt betrachten und nicht durch den Gesammtcharakter der übrigen Dichtung sich auf diese Vermuthung hingeführt finden wollte. Dem Mephistopheles wird man weder einen so ehrlichen Irrthum, noch einen so handgreiflichen Betrug zutrauen wollen, als spreche er von wirklichen metallenen Schätzen, die einst antediluvianische Menschengeschlechter in Gewölben, Klüften und Gängen vergraben hätten, die jetzt das geheime Wirken der ewig waltenden Natur dem unverdrossen forschenden Weisen enthüllen solle. Die Schätze, von denen er spricht, sind geistige; der Boden, in dem sie verborgen sind, ist nicht der sinnliche Boden der Erde, sondern das Innere, die verborgenen Tiefen des Menschengeistes. Auch dort haben vergangene Geschlechter, hat die Weltgeschichte einen Gehalt niedergelegt, den die Gegenwart aufzufinden und richtig zu benutzen sich befleißigen muß, wenn sie selbst sich eines regen, reichen Lebens in gesetzlicher Ordnung erfreuen will. Kurz, es gilt, — dies ist des Mephistopheles Meinung, — die Schätze des Geistes, des Genius, den Gehalt der Wissenschaft und Kunst, der Religion und alles intensiveren Geistesdaseins für das Staatsleben zu gewinnen, um dieses dadurch zu

erfrischen und zu erneuen. Hierauf bezieht sich die Anklage der Ketzerei, die der Canzler gegen ihn erhebt, hierauf die Verantwortung des Mephistopheles und die von diesem erhobene Gegenanklage des geistlosen Hängens und Festklebens am Hergebrachten und Veralteten. Die Menge freilich versteht das Gesagte, wie immer, äußerlich und buchstäblich; aber ihre Zustimmung, der Hoffnungschwindel, dem sie sich überläßt, hat unverkennbar den Sinn, daß er auf Mißverstand und Täuschung beruht. — Mehr Bedenken erweckt es, daß Mephistopheles es ist, der jene Idee, jenes Project in Anregung gebracht hat; daß dem Geiste der Verneinung so positive und vielversprechend klingende Pläne in den Mund gelegt werden. Aber gerade dieser Umstand dient, den wahren Sinn der Scene ahnen zu lassen und ihren Zusammenhang mit der nachfolgenden Handlung ins Licht zu stellen. Freilich werden wir auch hier sagen müssen, daß Mephistopheles sich als der Schalk erweist, der von allen verneinenden Geistern dem Herrn am wenigsten zur Last ist, indem er die erschlaffende Thätigkeit des Menschen durch Reiz und Gegenwirkung herstellen muß. Seine Einsicht ist tiefer, als die sämmtlicher Räthe, welche die Majestät des Kaisers vielgeschäftig umgeben, und sein Tadel dieser Räthe keineswegs ungerecht. Dennoch aber dürfen wir es keineswegs für baare Münze nehmen, oder der eigenen Zustimmung des Dichters zu diesen Vorschlägen uns versichert halten, wenn der satyrische Schalk vor Kaiser und Reich mit Vorschlägen solchen Inhalts sich vernehmen läßt, denen

nicht blos heut zu Tage, sondern zu allen Zeiten Philosophen, die mit Wünschen und Hoffnungen zu einer Weltverbesserung schwanger gehen, ihren Beifall keineswegs versagen werden.

Für jetzt indeß kommt es noch nicht zur Ausführung des Projectes. Die ernste Berathung wird unterbrochen, indem auf Rath des Astrologen und nach eigener Neigung der Kaiser zuvor die Fastnacht hergebrachter Weise fröhlich zu feiern beschließt. Nicht zu übersehen ist hier sogleich die Ankündigung des Maskenfestes; sowohl in den Worten des Astrologen, welche auf eine heilige Bedeutung dieses Festes hinweisen *), als auch nachher in denen des Heroldes, welche dasselbe mit den Römerzügen des Kaisers in Verbindung bringen und eine Art von Bewährung und Beglaubigung der gottverliehenen Macht darin finden **). Beide sind unentbehrlich, die Einführung des Festes in diesem Zusammenhange richtig zu motiviren und die Bedeutung der allegorischen Gruppen, die in demselben auftreten sollen, ahnen zu lassen. Der vom Charakter deutscher Teufels-, Narren- und Todtentänze durchaus abweichende, italienische Charakter des Maskenspiels wird von dem Herold gleichfalls zum voraus angekündigt, um uns aufmerksam zu machen,

---

*) Erst müssen wir in Fassung uns versühnen,
Das Untre durch das Obere verdienen u. s. w.

**) Der Kaiser, er, an heiligen Sohlen
Erbat sich erst das Recht zur Macht,
Und als er ging, die Krone sich zu holen,
Hat er uns auch die Kappe mitgebracht.

wie wir hier und in der gesammten Folge der Dichtung nicht mehr in den „deutschen Grenzen" der ursprünglichen Faustdichtung uns befinden. Wir sollen zum Bewußtsein darüber kommen, daß auch der Dichter, eben so wie hier der Herold es vom Kaiser sagt, „sich zum Nutz, uns zum Vergnügen, die Alpen überstiegen und sich ein heiteres Reich gewonnen hat."

Von dem Maskenspiele selbst ist zu sagen, daß es, unbeschadet der näheren Bedeutung seines Inhalts, von welcher sogleich die Rede sein wird, an dieser Stelle zugleich im Allgemeinen die Bestimmung hat, die innere poetische Natur, das eigentliche künstlerische Wesen der gesammten Dichtung dieses zweiten Theiles zu deutlicherem Bewußtsein zu bringen. Wie nämlich in diesem Zwischenspiele die unmittelbare Folge der dramatischen Handlung unterbrochen wird und die Welt der poetischen Realität einem idealen, nicht blos im Gegensatze der gemeinen, sondern auch der dichterischen Wirklichkeit ideal zu nennenden Reiche Platz macht: so gilt ein Entsprechendes im Grunde von dem gesammten zweiten Theile der Tragödie im Gegensatze des ersten. Gleich den Personen dieses Maskenspieles sind die Personen des ganzen zweiten Drama fast mehr Masken, verkleidete, phantastisch aufgezierte Allgemeinbegriffe, als dramatische Personen im eigentlichen Sinne, d. h. individuelle, durchaus menschlich bestimmte und sittlich motivirte Charaktere; und auch die Handlung ist überall auf ähnliche Weise eine sinnbildliche, vieldeutige. So

dient die Einführung dieser scheinbar dem Gange der Haupthandlung fremd bleibenden Zwischenscene schon in dieser allgemeineren Beziehung, jene in ihr rechtes Licht zu stellen. Noch mehr aber kommt in derselben eine andere bemerkenswerthe Eigenschaft der Dichtung zu ihrem Rechte und zum ausdrücklichen Bewußtsein, nämlich die ganz eigenthümliche Stelle und Bedeutung, welche in derselben dasjenige hat, was wir das sinnliche, das malerische Moment der Dichtung nennen möchten. Schon in der ersten Abhandlung habe ich angedeutet, wie dieses Moment im zweiten Theile des Faust eine wichtigere und wesentlichere Rolle spielt, als fast in irgend einer uns bekannten dramatischen Dichtung; wie der überschwenglich reiche und buntfarbige sinnliche Schmuck hier dazu dienen muß, gegen die Tiefe, Innerlichkeit und Unsinnlichkeit der Idee ein Gleichgewicht zu bilden. Durch das Maskenspiel erhalten wir einen bedeutenden Wink über die dichterische Entstehung dieses sinnlichen Bilderreichthums, über sein eigenthümliches Verhältniß zu dem Inhalte, zu dem geistig Inneren. Den Masken ist ihre Maske, den allegorischen Figuren ihr Gewand, ihr Putz und ihre sinnliche Umgebung, sammt den äußerlich sinnlichen symbolischen Bewegungen und Handlungen, die sie in dieser Verkleidung und Umgebung verrichten, nicht, wie wirklichen Individuen, ein Aeußeres, Zufälliges: es ist dies alles der bewußte, frei gewählte und geschaffene Ausdruck des Begriffs, der Idee, die sie in ihrem Maskengewande darstellen wollen. Darum kann die Beschreibung dieser sinnlichen Aeußerlichkeit hier nicht,

wie in anderer Poesie, von dem Dichter als Nebensache, als ein an sich Gleichgültiges behandelt werden, welches nur im einzelnen Falle bei glücklicher Behandlung eine zufällige und vorübergehende Bedeutung für den eigentlichen Inhalt des Gedichtes gewinnt. Der beschreibende und malerische Theil wird zur Hauptsache, zur Handlung selbst. Der Dichter legt die Bezeichnung jenes Aeußeren, die sonst vom dramatischen Dichter nur gelegentlich, meist in Anmerkungen, beigebracht wird, theils, wiefern sie das Ganze, die Gruppirung und die äußerliche Gesammthandlung betrifft, dem Herold, theils, wiefern es die einzelnen Figuren sind, welche geschildert werden sollen, diesen Figuren selbst in den Mund; er läßt sie in der edelsten, gewähltesten Poesie die reiche Farbenpracht jenes Gemäldes entfalten. Zwar wäre nach dem allgemeinen Sinne eines solchen Mummenschanzes, des Heroldes Amt vielmehr die Deutung der Masken; von den einzelnen Figuren aber erwartet man, wiefern sie sich ausdrücklich sprechend vernehmen lassen, vielmehr eine Bethätigung ihrer Maske durch Handlung und durch den Sinn der Rede, als eine Beschreibung. Aber weil in dem Maskenfeste immer die äußere Erscheinung die Hauptsache bleibt, so verwandelt sich für den Dichter beides unwillkührlich, doch nicht unbewußt, in Beschreibung und Schilderung. Diese Metamorphose des dichterischen Wortes selbst aber giebt Gelegenheit zur sinnreichsten Andeutung der Art und Weise, wie sich in der allegorischen Poesie Aeußeres und Inneres, Bild oder Gleichniß und Inhalt in einander

verschlingen.*) — Alles dies nun, sagen wir, ist als symbolisch zu verstehen für das Ganze dieser wunderbaren Dichtung. Wie jener Maskenzug, so ist auch dieses Ganze ein großes allegorisches Tableau, bei dessen Entwerfung die hauptsächlichste Kraft des Dichters dahin gerichtet sein muß, die sinnlichen, sichtbaren Gestalten, Gruppen und Bewegungen zur lebendigen Anschauung zu bringen. Wie dort, so geht auch hier das Wort, welches die Deutung einer Gestalt, die Lösung eines Räthsels enthalten soll, unwillkührlich immer wieder in die Schöpfung einer neuen Gestalt, in die Erfindung eines neuen Räthsels über. Die Schönheit der Dichtung beruht hier eben in diesem unablässigen Hinüberspielen des Geistigen ins Sinnliche, des Sinnlichen ins Geistige, während sie anderwärts vielmehr in der concreten, unmittelbaren Einheit beider Momente besteht.

---

*) Knabe Wagenlenker.

Herold, auf, nach deiner Weise,
Ehe wir von euch entfliehen,
Uns zu schildern, uns zu nennen;
Denn wir sind Allegorien,
Und so solltest du uns kennen.

Herold.

Wüßte dich nicht zu benennen,
Eher könnt' ich dich beschreiben.

Als der Herold dieser Aufforderung folgt, und die Beschreibung versucht, ruft ihm der Knabe zu:

Das läßt sich hören! fahre fort,
Erfinde dir des Räthsels heitres Wort.

— Und zuletzt, nachdem die Beschreibung vollendet ist:

Zwar Masken, merk' ich, weißt du zu verkünden,
Allein der Schale Wesen zu ergründen
Sind Herolds Hofgeschäfte nicht.

Was nun den Sinn der in dem Feste auftretenden allegorischen Figuren im Einzelnen betrifft, so ist über die erste Reihe derselben, jene, wodurch die beiden großen, später auftretenden Gruppen eingeleitet werden, kaum etwas weiteres zu sagen, als was der Dichter theils ihnen selbst, theils dem Herold in den Mund gelegt hat. Es steht diese Reihe mit der Haupthandlung nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich nur in einer lockern Verbindung, und sie könnte ohne Nachtheil jener von dem Dichter sowohl abgekürzt, als auch erweitert werden, wie ja auch der Dichter manche Gruppen nur angedeutet, aber nicht ausgeführt hat. Ganz fehlen aber durfte sie nicht, da ohne sie die Anschauung der bunten Mannichfaltigkeit verloren gegangen wäre, welche das Maskenfest bieten mußte, um die beiden Hauptgruppen in ihr rechtes Licht zu stellen. Der heitere, halb gnomisch-didaktische, halb malerische Charakter der Poesie, durch welche diese Figuren eingeführt werden, ist anmuthig versinnbildlicht sogleich durch die erste Gruppe, die der Gärtnerinnen und Gärtner, der Blumen und Früchte. Es werden dieselben sowohl im Ganzen als im Einzelnen mit Epigrammen eingeführt, deren jedes, indem es seinen Gegenstand zu beschreiben scheint, in der That sich selbst beschreibt.*) Die bedeutungsvolleren Figuren und Gruppen aber bilden unter einander einen

*) Allerlei gefärbten Schnitzeln
Ward symmetrisch Recht gethan,
Mögt ihr Stück für Stück bewitzeln,
Doch das Ganze zieht euch an.

größern mythologischen Kreis, von dessen Gestalten der Dichter in einer Anmerkung sagt, daß sie, obwohl in moderner Maske, weder Charakter noch Gefälliges verlieren sollen. Die Uebertragung hellenischer Mythologie, Kunst und Dichtung in die Umgebung der modernen und romantischen Welt und ihre Verschwisterung mit dem Geiste dieser Welt ist eine so entschieden durchwaltende Grundidee des zweiten Theiles der Tragödie, daß es als angemessen erscheinen mußte, bereits in diesem allegorischen Spiele darauf hinzudeuten.

In der Mitte dieses mythologischen Kreises tritt, nach dem Vorgange einer auf Elephanten herrlich daherschreitenden Victoria, die sich „Göttin aller Thätigkeiten" nennen läßt, auf vierspännigem, prächtigem Wagen die eine Hauptgestalt des Festes, Plutus, der Gott des Reichthums, ein. Aus Goethe's ausdrücklicher Erklärung*) wissen wir jetzt, was wir schon zuvor ahnen mußten, daß hinter dieser Maske Faust verborgen ist. Ob sich außer diesem realen Kerne nicht vielleicht noch ein anderer, idealer dahinter verberge; ob mit dem Namen Plutus wirklich die Deutung dieser allegorischen Gestalt vollständig ausgesprochen sei, oder nicht vielmehr ein ähnliches von ihr gelten möge, wie, nach unserer obigen Deutung, von jenem unterirdischen Plutus, auf welchen Mephistopheles in der vorhergehenden Scene hingewiesen hatte: darüber möge man zum wenigsten nicht eher absprechen, als bis man folgende Umstände in aufmerksame Erwägung

*) Eckermanns Gespräche, Thl. 2, S. 162.

gezogen hat. Zuvörderst die magische, geisterhafte Art, wie das Viergespann, ohne die Menge zu theilen, ohne ein Gedränge zu erregen, mit Sturmgewalt durch alles hindurchgetragen wird, so daß der Herold selbst, der den Zug der Gestalten ordnen soll, sich von Schauder ergriffen fühlt. Dieses Wunder wirkt unstreitig die Zauberkraft des Faust oder seines Begleiters; aber es ziemt dem Magus, in dieser durchaus allegorisch bedeutsamen Umgebung seine Zauberkraft nicht anders, als zu einem allegorisch bedeutsamen Zwecke anzuwenden. Sodann aber und vornehmlich die Gestalt des Wagenlenkers, der, selbst ein Geist, die geistigen Flügelrosse hemmt und sie den gewohnten Zügel fühlen läßt. Dieser Knabe, den wir aus der zierlichen Beschreibung des Herolds allein freilich noch nicht erkennen würden, nennt sich selbst, zuerst zwar die Verschwendung, und schiene sich sonach in gleiche Reihe mit dem zu stellen, was Plutus, und was der hinter ihm auf dem Wagen stehende Geiz wären, wenn man die Bedeutung dieser Masken wörtlich verstehen wollte; — dann aber zugleich noch die Poesie, womit seine Genossenschaft mit Jenen, sein Wagenlenkerdienst, offenbar zum Räthsel, zum Probleme wird. Daß er wirklich die Poesie ist, haben wir aus dem Munde des Dichters auch neuerlich mit dem ausdrücklichen Zusatze bestätigen hören,*) daß er ihn für einen und denselben mit dem im dritten Acte erscheinenden Euphorion genommen wissen wolle, indem

*) Eckermann a. a. O.

in beiden „die Poesie personificirt erscheine, die an keine Zeit, keinen Ort und keine Person gebunden sei, — darin den Gespenstern ähnlich, die überall gegenwärtig sein und zu jeder Stunde hervortreten können." — Wenn nun dieser Geist, der Geist der Verschwendung und der Poesie, zwar einerseits seinen eigenen Reichthum dem des Plutus gleich schätzt, ja nach dem Zeugnisse des Plutus sogar reicher, als dieser ist; und eben das auszutheilen vermag, was jenem fehlt: so bekennt er sich doch anderseits von diesem seinem „nächsten Anverwandten" abhängig und für seine Zwecke kämpfend.*) Wie würde dies auf das Verhältniß der Poesie zum materiellen Reichthum passen; wie könnte der Gott des materiellen Reichthums den Genius der Poesie „Geist von seinem Geiste" nennen, ihm bezeugen, daß er „stets nach seinem Sinn handle," ja ihn als „seinen lieben Sohn" verkünden, „an dem er Gefallen habe?" **)

*) Hast du mir nicht die Windesbraut
Des Viergespannes anvertraut?
Lenk' ich nicht glücklich, wo du leitest?
Bin ich nicht da, wohin du deutest?

**) Auch bei den Alten knüpft sich an das Wort und die allegorische Figur des Plutus außer der äußeren, sinnlichen, noch eine geheimnißvolle, geistige Bedeutung. Nach Pindar (in der zweiten olympischen Ode) ist der mit Tugend verbundene Reichthum (πλοῦτος ἀρεταῖς δεδαιδαλμένος) Bedingung und Quell aller höhern Einsicht in die Bestimmung der Menschen und ihr Schicksal nach dem Tode. Wahrscheinlich bezieht sich dies auf eine geheimnißvolle Bedeutung, welche Plutus, der Sohn der Demeter und des Jasion, in den eleusinischen Mysterien haben mochte, wie durch eine Erwähnung dieses Wesens in dem

Unter dieser Voraussetzung nun, daß die Maske des Plutus sammt ihrem Gefolge noch ein mehres hinter ihrer Erscheinung verberge, als was unmittelbar der Name besagt, erhalten alle nachfolgenden Ereignisse des Maskenfestes, die sonst nur als ein phantastisches Spiel erscheinen würden, Sinn und Bedeutung. Der Knabe beginnt die umherstehende, gaffende Menge mit magischen Gaukeleien zu necken. Daß magische Kunst hier im Spiele ist, und daß diese Kunst angewandt wird, um die Uebermacht der Geisteskraft und Poesie über die Gemeinheit zu bethätigen, hatte sich schon im Vorhergehenden gezeigt, wo die aus Thersites, dem Neider der homerischen Helden, und Zoilus, dem Kritiker, der auf ähnliche Weise den Sänger dieser Helden neidete, zusammengesetzte Zwerggestalt durch den Stab des Herolds in einen Eiklumpen verwandelt ward, welcher, sich aufblähend und entzweiplatzend, eine Otter und eine Fledermaus entließ. Aehnliches bewirkt hier der poetische Knabe. Er vertheilt Perlenschnuren, goldene Spangen und andere glänzende Kostbarkeiten unter das Volk; er läßt Flämmchen aus ihren Häuptern hervorglühen. Aber die Kleinode flattern aus den Händen der täppischen Menge alsbald in Gestalt von Käfern, Schmetterlingen und anderem Ungeziefer davon; die Flammen entschlüpfen und verlöschen. Unverkennbar ein Bild des Schicksals der dichterischen Gaben, wenn sie unter die Hände des

---

homerischen Hymnus auf Demeter (V. 489.) wahrscheinlich wird.

großen Haufens gerathen. — Die getäuschte Menge entschädigt sich durch Spott und Hohn, den sie an dem unscheinbaren Begleiter und Diener des Plutus, dem unter der Maske des Geizes versteckten Mephistopheles verübte. Es versteht sich, daß der Name auch dieser Maske nicht blos buchstäblich zu nehmen ist. Zwar dürfte sich, was wirklich sich hinter ihr verbirgt, nicht leicht in einen einfachen Begriff zusammenfassen lassen; doch sieht man aus der Zusammenstellung mit den andern Begleitern des Plutus, daß sie sich zum Geize wird verhalten müssen, wie zur Verschwendung die Poesie. In den Drachen, die den Wagen des Plutus schützen, erblickt die thörichte Menge, weil sie freilich nicht fleischlich lebendige sind, nur das Holz und die Pappe. Sie flieht erschreckt, als jene das geistig gewaltige Flügelpaar entfalten und entrüstet die umschuppten, feuerspeienden Rachen schütteln. — Hier nun beginnt der eigentliche Hauptmoment der allegorischen Darstellung. Herabtretend vom Wagen, die Kiste voll geheimnißvoller Reichthümer zu seinen Füßen, entläßt Plutus seinen Wagenlenker in einem kurzen Wechselgespräch. Der Inhalt dieses Gesprächs, verbunden mit dem Nächstfolgenden, giebt uns über die gesammte Natur dieser allegorischen Poesie und das Bewußtsein des Dichters dabei einen überraschenden Aufschluß. Wie nämlich in jenen Wechselreden eine Befreiung der Poesie von der Last des begrifflichen, allegorisch durch sie darzustellenden Inhaltes angedeutet wird: *) so ist umgekehrt das, was

*) Nun bist du los der allzuläst'gen Schwere,

weiter folgt, nichts anderes als der natürliche Hergang jeder auf andere Weise, als durch Vermittelung der Poesie und künstlerischer oder kunstverwandter Formen erfolgenden Entfesselung der Geistesschätze. Plutus eröffnet die Kiste, die Menge greift zu und packt nach ihrer Art das Geistige, als wäre es ein Leibliches, vergeblich deshalb gescholten von dem Herold, der das Volk belehrt, daß jene Schätze (wie ja alles Geistige für die Menge in Wahrheit nur dies ist) nur Rechenpfennige, nur ein Maskenspaß seien, zuletzt aber durch Plutus selbst mit Feuerflammen verjagt und von dem schalkischen Gesellen, welcher sich den Geiz nennt, mit übermüthigem Humor verhöhnt.

Der Dichter hat uns hier aus dem Munde des Knaben, in welchem er seine Poesie selbst redend einführt, einen Wink gegeben über das Verhältniß, in das sich diese Poesie zu der Idee, zu dem Gedankeninhalte stellt, den sie, einem Wagenlenker gleich, einführt und begleitet. Gleich diesem Knaben spielt sie luftig und lose um den Begriff herum, und lenkt dessen Flügelgespann; entfernt sich dann, um frei sich im Heitern und Klaren zu ergehen, ist aber alsbald wieder da, so oft es etwas Geistiges halb zu enthüllen, halb schalkisch zu verbergen gilt. Das poetische Element ist rastlose Thätigkeit, die nie zur Ruhe, nie zur Festigkeit und

---

Bist frei und frank, nun frisch zu deiner Sphäre.
— Nur wo du klar ins holde Klare schauest,
Dir angehörst und dir allein vertrauest,
Dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt,
Zur Einsamkeit! — Dort schaffe deine Welt.

Abgeschlossenheit des Begriffes kommt,*) eben dadurch aber auch den Begriff, den idealen Gehalt, vor Stagnation und Fäulniß bewahrt. — Von dem anmuthig verhüllenden Gewande der Poesie entblößt und den rohen Händen der Menge preisgegeben, erfährt nämlich jeder ideale Gehalt die Schicksale, die hier der übrige Verlauf der Scene darstellt. Die Menge nimmt ihn für ein Materielles, die geistige Macht sieht sich genöthigt, die Schmach, die ihr angethan wird, zu rächen, indem sie Hader, Zank und Verderben aller Art unter die Menge schleudert.

Ein nahe verwandter bleibt der Sinn auch der letzten Hauptscene des Maskenfestes, die zugleich zu der Haupthandlung zurückleitet und die Bedeutung des Zwischenspiels an die Bedeutung der nächstliegenden Scenen dieser Handlung anknüpft. In der Maske des großen Pan, umgeben von einem wilden Heer Naturgeister aller Art und jedes Geschlechtes, Faunen, Satyren, Gnomen, Wald- und Bergriesen, Nymphen, die in prächtig daherrauschenden Gesängen das reiche, üppige Naturleben preisen, kommt die Person des Kaisers angezogen. Was, wie in der dem Maskenspiele vorangehenden Scene angedeutet ward, am Hofe des Kaisers im

*) Diesen Sinn haben wohl die Worte des Knaben:

Die Deinen freilich können müßig ruhn,
Doch wer mir folgt, hat immer was zu thun,

— unter allen hier ausgesprochenen bedeutsamen Worten diejenigen, die am leichtesten für einen blos materiellen Begriff des Plutus zu sprechen scheinen könnten.

eigentlichen Sinne zu geschehen pflegt, dasselbe sehen wir hier symbolisch geschehen. Die nach Schätzen verlangende Umgebung des Herrschers, in den Zug der Gnomen verkleidet, spürt emsig umher, wo etwas zu entdecken sein mag. Da erblicken sie plötzlich die vom Plutus geöffnete Kiste, die sich in eine wunderbare Schatz- und Feuerquelle verwandelt hat; sie führen den Kaiser zu derselben heran. Als dieser neugierig nach derselben herabschaut, wird seine Maske von der Flamme ergriffen: die Flamme greift um sich und droht weit und breit alles zu verheeren, bis sie durch des Plutus Zauberstab besänftigt und in anmuthigem Nebel- und Wolkenspiele niedergeschlagen wird. Da zeigt sich, daß nicht nur kein Schade, kein Unheil geschehen, daß sogar das Flammengaukelspiel dem Kaiser den herrlichsten Genuß bereitet hat; ja später erfahren wir, daß diese Bespiegelung im Feuerreich hohen Sinn und Trieb zu großen Thaten in des Kaisers Brust geweckt hat.*)

Hier nun insbesondere wird deutlich, wie Sinn und Bedeutung des gesammten Zwischenspiels daran hängen, daß man in der Maske des Plutus ein mehres ausgedrückt finde, als der bloße Name besagt. Weiß man sich hier nicht zurecht zu finden, so möchte kaum etwas anderes übrig bleiben, als diese ganze,

*) Selbständig fühlt' ich meine Brust besiegelt,
Als ich mich dort im Feuerreich bespiegelt;
Das Element drang gräßlich auf mich los;
Es war nur Schein, allein der Schein war groß.
Act IV, S. 268.

so ideen= und gestaltenreiche Dichtung für eine unnütze, zerstreuende Episode zu erklären. Denn als bloßer Maskenscherz betrachtet kann der Gauklerstreich, den Faust und Mephistopheles an dem Kaiser verüben, nicht für ein wesentlich eingreifendes Glied der Gesammthandlung gelten. Deuten wir aber den Plutus so, wie hier versucht worden, so wird dadurch die äußerliche und willkührliche Allegorie eines gewöhnlichen Maskenspiels zu einer höhern und ächt poetischen, nur von dem Dichter, aber nicht auch von den spielenden Personen beabsichtigten Symbolik gesteigert. Daß der Kaiser und sein Gefolge die Masken des Pan und seiner Naturgeister gewählt haben: dies gewinnt eine von diesen selbst unstreitig nicht als beabsichtigt zu denkende Bedeutsamkeit, wenn wir diesen Naturmächten und ihrem das sinnliche All darstellenden Herrscher gegenüber, den Plutus als die geistige Macht denken dürfen, aus deren Quell jene schöpfen müssen, um ihr eigenes Dasein zu befestigen und zu erhöhen. Das phantastische Unheil, welches dabei entsteht, erinnert einerseits zwar an das, was zuvor in Bezug auf dieselben Schätze der Menge begegnete, mit der sich der Zug des großen Pan zum Plutus allerdings in analogem Verhältniß befindet; anderseits aber steht es in unmittelbarstem Zusammenhang mit der geistreichen Ironie, die, wie wir sogleich sehen werden, derselbe Geist, der hier die Schätze des Plutus strömen, das Feuer lodern und verlöschen läßt, unterdeß an dem kaiserlichen Hofe und Reiche ausgeübt hat.

Noch in derselben Audienz nämlich, wo der Kai=

ser seine Freude über das prächtige Schauspiel, welches ihm die Flammen gaben, ausspricht, und Mephistopheles, schmeichlerisch prahlend, der Majestät, die jedes Element als unbedingt erkenne, einen ähnlichen Genuß in jedem andern Elemente verheißt; noch eben dort erfahren wir, daß die frühern, ernsthaftern Verheißungen jenes zweideutigen Geistes auf eine überraschende Weise schon erfüllt worden sind. Dem Kaiser war in jener Festnacht eine Anweisung auf jene unterirdischen Schätze zur Unterschrift vorgelegt worden; Schnellschreiber hatten dieselbe vervielfältigt, und so ist in kürzester Zeit ein Scheinbild jenes Reichthums, ein Papiergeld in Umlauf gekommen, welches indeß die Wirkung hat, alle Klagenden zufrieden zu stellen, und mit nicht geringerer Kraft, als nur immer die wirklichen Schätze zu thun vermöchten, ein neues Leben im Staate hervorruft. Die ergötzliche Schilderung dieses Wohlseins, dieser augenblicklichen Scheinbefriedigung in dem Munde der verschiedenen Personen des Hofstaates ist durchaus von jenem Geiste der Ironie belebt, aus dem die Erfindung hervorgegangen war. Hier nämlich zeigt sich nun ausdrücklicher, was es mit jenen Verheißungen des Mephistopheles für eine Bewandtniß hatte. Die Schätze, auf die der Schalk dort hingewiesen hatte, sind die wahre, objective Substanz des Geistes, aus dem das äußere, irdische Leben, das Leben des Staates und der Geschichte, seine edleren Nahrungssäfte ziehen muß. Aber nicht diese Substanz selbst, sondern nur ein Scheinbild, nur ein papiernes Gespenst derselben hatte er zu geben vermocht.

Die Wahrheit, die er giebt, verkehrt sich unter seinen Händen in Trug; aber dieser Trug selbst wirkt in der Welt, in der nun einmal dem Mephistopheles sein Tummelplatz gegeben ist, mit der Macht der Wahrheit. Siehe da unsers Dichters deutlich ausgesprochene Ansicht über das Wesen der äußerlichen Menschengeschichte und alles politischen Treibens zu unserer und zu allen andern Zeiten! Eine Ansicht, die auch mit dem, was wir sonst von seiner Denkweise in Bezug auf diese Gegenstände wissen, durchaus übereinstimmt. — Von einer Seite zwar kann dieselbe die Anklagen zu rechtfertigen scheinen, die von politischen und patriotischen Enthusiasten so vielfach gegen ihn erhoben worden sind. Zugleich jedoch giebt sie nach anderer Seite von dem heitern Ernste Zeugniß, mit welchem er von den Principien dieser Sinnesweise sich Rechenschaft gab, und ihre Consequenzen zu einer zwar keineswegs menschenfeindlichen, aber auf die Hoffnung, das Höchste, das wahrhaft Würdige in diesem Gebiet verwirklicht zu sehen, ein für allemal verzichtenden Lebensphilosophie bei sich verarbeitete. Auch diese Scene ist, nicht minder wie das vorangehende Fastnachtspiel, ein Commentar zu den Worten, die der Herold spricht: „Es bleibt doch endlich nach wie vor, mit ihren hunderttausend Possen die Welt ein einziger großer Thor.“ Wird ja doch auch von einer alten, durchaus religiösen, gottergebenen Lehre der Teufel „Fürst dieser Welt“ genannt. Man kann es für eine mildere Ausdeutung des alten Spruchs nehmen, wenn Goethe hier an die Stelle des Teufels der alten Dogmatik die

Person seines Mephistopheles setzt. Freilich finden wir zugleich, daß eben jene altgläubige Weltansicht die Ordnung und Gesetzlichkeit des Staates die „Ordnung Gottes“ nannte. Von dieser Seite betrachtet könnte es allerdings sein Bedenkliches haben, wenn Mephistopheles hier nicht blos an die Stelle des alten Teufels, sondern auch an die Stelle Gottes einzutreten scheint. Jedenfalls indeß ist daran zu erinnern, wie dieser Geist der Verneinung in den metaphysischen Scenen des ersten Theils als ein solcher bezeichnet worden ist, der selbst in Gottes Ordnung seine Stelle hat, ja welcher nicht entbehrt werden kann, um das Weltgetriebe stets in gehörigem Gange zu erhalten. . . . . . .

An diese Begebenheiten in der großen Welt und am Hofe des Kaisers knüpft der Dichter durch eine sinn- und inhaltreiche Erfindung den Uebergang zu jenen idealen Regionen, in denen der zweite und dritte Act des weltumfassenden Drama spielen soll. Der Kaiser hat vom Faust als Meisterstück seiner Zauberkunst die Erscheinung der griechischen Helena sammt Paris verlangt, das Ideal der weiblichen und jenes der männlichen Schönheit. Die Forderung ist so ungeheuer, daß Mephistopheles selbst, von Faust in düstere Gänge gezogen, (eine Vorausandeutung der Räume, die Faust bald zu durchwandern hat) vor ihr zurückschrickt, und das leichtsinnige Versprechen des Faust zu erfüllen sich unfähig bekennt. So wenig, wie dort im ersten Theile Gretchen, so wenig ist hier Helena unmittelbar in seine Gewalt gegeben. Er drückt dies in seiner Weise so aus: „das Heidenvolk gehe ihn nichts an,

es hause in seiner eigenen Hölle;" was wir jedoch eben so wenig für thatsächliche Wahrheit werden zu nehmen haben, als wenn er weiter unten von den Engeln, die Faustens Seele zu retten kommen, sagt, sie seien „auch Teufel, wiewohl verkappte." — Die Wahrheit der Sache ist vielmehr diese, daß Helena, anders als das „Papiergespenst der Gulden," eine positive, eine absolut = geistige Wesenheit bezeichnet, eine solche, zu welcher dem Geiste der Verneinung für sich selbst der Zugang verschlossen bleibt, obgleich er auch zu ihr den Weg zu zeigen weiß. Die Welt, welcher Helena angehört, diese Welt, in die wir nunmehr eingeführt werden sollen, bildet einen ausdrücklichen, vom Dichter in der ausweichenden Rede des Mephistopheles auch ausdrücklich hervorgehobenen Gegensatz zu jener höfischen und politischen Welt, in der sich Mephistopheles durchaus heimisch, ja als ihr Herr und Meister fühlte. Um zu ihr zu gelangen, muß Faust, er, der sich durch seine Magie schon bis in die letzten Tiefen des Universums herabgeführt meinte, noch einmal, so zu sagen, von vorn anfangen. Er muß herabsteigen in noch entlegnere, bisher ihm völlig unbekannte, ja ungeahnete Tiefen, zu Wesen, bei deren bloßer Nennung er von einem ungewohnten Schauder ergriffen wird. — Was der Dichter unter diesen „Müttern" verstanden wissen will, deren Namen er aus einer Stelle des Plutarch entlehnte,*) ist im Allgemeinen klar genug.

*) Eckermann II, S. 171. Gemeint ist wahrscheinlich die Stelle im Leben des Marcellus, Cap. 20, wo von der Stadt Engyion in Sicilien gesagt wird, sie sei berühmt durch die Offen-

Der Gedanke, daß die ächte geistige Schöpfung, die Schöpfung der höchsten Schönheit, des absoluten Ideals, — so nämlich sei es erlaubt, vorläufig den durch das Bild einer Bannung des Geistes der Helena ausgedrückten Begriff zu bezeichnen, — daß diese nur aus unergründlicher, unerforschlicher Geistestiefe hervorgehen könne, daß der Geist, um sich zu ihr zu befähigen, bis zur tiefsten Wurzel seines Innern herabsteigen und in dem nächtlichen, gestaltlosen Reiche der inneren Welt die Kraft zu dieser gewaltigen That nach außen sammeln müsse: dieser Gedanke lag einer Dichtung, die sich den selbstbewußten Begriff jenes Schaffens zu ihrem Gegenstande gewählt hatte, unstreitig nahe, und bildet ein unentbehrliches Glied ihrer Gedankenverkettung.

Die nähere Beschreibung dieser geheimnißvollen Tiefe bei unserm Dichter hat etwas so speculativ Abstruses, daß man es jenem Kritiker aus Hegels Schule nicht allzusehr verargen kann, welcher darin die Welt der abstracten, metaphysischen Kategorien, die „Logik" seines Meisters, angedeutet meinte. Indeß auch wenn man bei dieser Erklärung keinen Anstoß an dem Umstand nehmen wollte, daß ihr Inhalt auf keine Weise in das Bewußtsein des Dichters fallen konnte; wenn man es gelten lassen wollte, daß der Genius des Dichters, wie sonst öfter, unbewußt, gleichsam durch Instinct getrieben, eine große Wahrheit aussprach, die

---

barung (ἐπιφάνεια) der Göttinnen, die man „Mütter" nenne, deren Tempel dort durch Kretische Ansiedler gestiftet sein solle.

Mephistopheles. Denn eben so, wie von jener schöpferischen Urkraft zur endlichen, bestimmten Gestaltung vorwärts, so geht auch von der äußeren, endlichen Welt nach jener rückwärts der Weg nur durch Verneinungen hindurch; das verneinende Princip, obgleich ihm selbst jene erhabene Urkraft unzugänglich bleibt, führt zu ihr hin nicht minder, wie von ihr hinweg.

In diesem Sinne gefaßt würde die vorliegende Scene unstreitig ein wichtiges Moment der Dichtung und der ethischen Idee, welche durch die Dichtung ausgedrückt werden soll, bezeichnen. Eigentlich von diesem Punkt an, wäre zu sagen, beginnt Faust die neue Richtung seines Lebens und seiner Geistesthätigkeit, jene Richtung, die ihm einem ganz andern Ziele zuführen soll, als welches er der Handlung des ersten Theiles der Tragödie zufolge erreichen zu können schien. Das Streben nach dem objectiven Ideale der Schönheit wird für ihn der Impuls zur sittlichen Selbstbesinnung, zur Wiedergeburt seines sittlichen Selbst aus den Tiefen seiner Naturanlage heraus; die Reinigung des Gemüths durch die Geister der Poesie, die in der ersten Scene des zweiten Theils in äußerlicher Symbolik angedeutet ward, vollzieht sich von jetzt an wirklich in seiner Seele. — Diese Ansicht gewinnt eine überraschende Bestätigung, wenn wir sie an jenem Bezuge prüfen, den, wie ich oben bemerkte, die gesammte Dichtung auf die eigene Lebenserfahrung des Dichters hat. In Goethe selbst nämlich hat sich, wie wir auf das deutlichste in seinen Briefen aus Italien und symbolisch in seiner Iphigenie ausgesprochen finden, die entscheidende

Epoche seiner sittlichen Umbildung, die Epoche, welche sein reifes, sittlich klares und selbstbewußtes Mannesalter von der in trüber Leidenschaft befangenen Jugend abscheidet, an die Anschauung, an das Streben nach Aneignung jenes Ideals geknüpft, welches er hier unter dem Bilde der Helena darstellt. Auch Goethe ist, wie hier sein Faust, noch ehe er das Ideal selbst von Angesicht schaute, das noch ungekannte suchend, zu den „Müttern" herabgestiegen; auch Er hat ihnen, nicht ohne Verläugnung und Aufopferung seines ganzen bisherigen Daseins, seiner natürlichen Neigungen und Triebe, seiner angeborenen und anerzogenen Denk- und Sinnesweise, jenen Dreifuß abgewonnen, durch welchen es ihm die Gestalten des Alterthums nicht als trügerische Scheinbilder nur, sondern in ihrer leibhaften Lebendigkeit, in die Mitte der modernen Welt einzuführen gelang. — Dies also der Sinn, der, wie aus allem Gesagten erhellen möchte, unverkennbar jener wunderbar geheimnißvollen Erfindung eingebildet ist. Zu läugnen steht indeß nicht, was übrigens nicht als ein Fehler, als eine zufällige Schwäche eben dieses Theils der Dichtung zu gelten hat, sondern aus ihrem Gesammtcharakter mit Nothwendigkeit folgt: daß diese Erfindung nicht mit dem Gewicht und Nachdruck, mit dem tiefen sittlichen Ernst, den ihr Inhalt eigentlich zu fordern schien, ausgeführt ist. Sie ist, gleich der Fülle der übrigen, geistreichen und zum Theil aus der tiefsten idealen Anschauung und Lebenserfahrung geschöpften Erfindungen, in der Darstellung zu einer heitern, schnell vor dem Blicke vorüberziehenden Phan-

tasmagorie geworden, die ihren eigentlichen Inhalt nicht dem, der sich nur unmittelbar dem Eindrucke des buntfarbig spielenden Dichtergebildes hingiebt, sondern nur dem weiter Sinnenden und Reflectirenden offenbart. Daher auch kommt es, und aus diesem durchgehenden Charakter des Gedichts ist es zu erklären, wenn wir an Faust selbst in dem Nächstfolgenden nichts von der gewaltigen Umwandlung entdecken, welche unserer Deutung zufolge jener nächtliche Gang in ihm hervorgerufen haben müßte. Diese Umwandlung hat das Gedicht sogleich von der ersten Scene an, die wir vorhin erwähnten, vorausgenommen. Da es in der Anlage desselben nicht lag, das Sittliche als solches, in seinem eigenen, von der Natur selbst ihm ertheilten Gewande, zur Erscheinung und Offenbarung zu bringen, so mußte der Proceß jener Metamorphose vielmehr darin bestehen, daß die Handlung und die Charaktere, wie schon oben bemerkt, aus der Sphäre herausgehoben wurden, worin sittliche Zurechnung stattfindet. Die wirklichen sittlichen Vorgänge konnten dann, wie wir an dem hier vorliegenden Beispiele sehen, nur in objectiver Symbolik angedeutet, aber nicht in unmittelbarer Darstellung der subjectiven Charakterzustände vorgeführt werden.

Einen sinnvollen Gegensatz zu dieser geheimnißvollen, magischen Arbeit des Faust bildet in den nächsten Scenen das leichtsinnige Treiben am kaiserlichen Hofe. Dasselbe wird mit einer Ironie geschildert, zu welcher die eigenen Beobachtungen des Dichters in den höfischen Kreisen, in denen er einen ansehnlichen Theil

seines Lebens verbrachte, manchen Zug hergegeben haben mögen. Nach Art der Großen dieser Welt, die nur den Genuß kennen, nur ungeduldig überall Resultate sehen wollen, fordert der Kaiser die schleunige Erfüllung des Versprechens, welches Faust ihm unbesonnen geleistet hat, unbekümmert um die Arbeit, welche die Ausführung des Versprochenen erfordern mag. Frauen und Jünglinge seiner Umgebung wollen von der Kunst des Zauberers für ihre Liebeshändel Nutzen ziehen; der ganze Hof aber gafft die Wundererscheinung als ein Schauspiel von gemein sinnlichem Reize an, und knüpft an sie allerhand alberne Bemerkungen. In Form eines Schauspiels nämlich erfolgt die Geisterbannung; diesmal eines solchen, welchem der Kaiser und sein Hof blos zuschauen, nicht selbst Theil nehmen, wie oben an dem Schauspiele des Maskenfestes. Denn auch der Inhalt dieses Schauspiels ist ja nicht, wie der allegorische Inhalt des letztgenannten, ein solcher, in welchen die äußere politische Welt, die durch Kaiser und Hof repräsentirt wird, als Moment eintritt, sondern ein durchaus der rein idealen Welt angehörender. Die Stelle des Herolds vertreten diesmal erst der Astrolog, dann die conversirenden Damen und Ritter des Hofes; auch hier ist es ein stummes Schauspiel, welches durch dramatische Beschreibung vor unserm Auge lebendig wird.

In Mitten dieser, die wahre Bedeutung des großen Schauspiels zu fassen so völlig unfähigen Umgebung wird Faust, der über den Gehalt seiner Schöpfung selbst noch unwissende Schöpfer dieses Bildes, von

enthusiastischer Liebe für das Bild der Helena ergriffen. Auch dies ist unstreitig nicht ohne eine tiefer liegende Absicht von dem Dichter so geordnet. Er wollte damit andeuten, wie es auch für den tiefer strebenden, schöpferischen Geist äußerer Anlässe bedarf, um sich des eigentlichen Gegenstandes und Zieles seines Strebens, seiner Thätigkeit bewußt zu werden. Wie hier für den Helden unserer Dichtung, so waren es auch für Goethe zufällige, äußerliche Motive, die ihn zuerst auf den Weg führten, auf welchem er später seine höchste Bestimmung fand. Was wir im vierten Bande von „Wahrheit und Dichtung“ von seiner Abneigung, Italien zu besuchen, als seines Vaters Wunsch ihn dahin trieb, erfahren, deutet auf ein sehr äußerliches Verhältniß zu den Studien, die ihn später dorthin führten. Und doch waren es diese Studien, die bald darauf ihm der Ausgangs- und Lebenspunkt einer neuen Geistesentwickelung werden sollten, eines geistigen und sittlichen Umschwungs, dessen er selbst sich als einer wahrhaften Wiedergeburt im Geiste bewußt ist. — Noch weniger kann die Bedeutung zweifelhaft sein, welche das plötzliche Verschwinden des Geistes der Helena, als Faust sie mit ungestümer Gewalt ergreifen will, hat. Daß die feurige Seele des Jünglings, wenn sie zuerst das Ideal gewahr wird, dasselbe sich augenblicklich und gewaltsam anzueignen strebt, dadurch aber nur dies erreicht, daß der Gegenstand ihres Strebens in Dunst und Rauch aufgeht: dies ist der leicht sich darbietende und kaum zu verfehlende allgemeine Ausdruck für diese Bedeutung. Der Zusammenhang des Ganzen

macht es jedoch wahrscheinlich, daß auch dieser Scene eine persönlichere Beziehung auf den Lebensgang des Dichters keineswegs fremd ist.

So werden wir denn am Beginne des zweiten Actes aus der äußerlich glänzenden Umgebung des ersten hinweg, in die Einsamkeit des alten Faustischen Studirzimmers zurückgeführt. Schon die Verwandlung der Scene läßt uns ahnen, daß das, was wir vorläufig als den nunmehrigen Gegenstand von Faustens Streben kennen gelernt haben, zu wirklichem, dauerndem Besitz und Vollgenuß nur auf dem Wege geistiger, wissenschaftlicher Arbeit zu gewinnen sein wird. — Um überhaupt das Bewußtsein des Ideals in erneuerter Gestalt fassen, um das Ideal auch nur von fern und vorübergehend schauen zu können, bedurfte es jenes schöpferischen Eindringens in das gestaltlose Innere des Geistes, jener Umwandlung des Selbstbewußtseins in seinen geheimnißvollen Tiefen, welches im ersten Acte unter dem Bilde des Herabsteigens zu den „Müttern" dargestellt war. Aber das Eingehen in diese Tiefe ist für den, der sich nicht mit einem flüchtigen Gewahrwerden des Höchsten begnügen mag, nicht das Ende, sondern der Anfang der Arbeit. Auch dies hatte unser Dichter an sich selbst erfahren. Von dem Augenblick an, wo ihm in tiefer, sittlicher Selbsterfassung seiner geistigen Anlage das Bewußtsein über die wahre Gestalt und Beschaffenheit jenes Ideales aufgegangen war, welches er früher in der geisterfüllten Unmittelbarkeit

des genialen Naturlebens gesucht hatte, von diesem Augenblicke an nahm ihn eine ununterbrochene Folgereihe der ernstesten wissenschaftlichen Studien über Natur, Kunst und Alterthum in Anspruch, und nur mittelst dieser Studien fand er sich im Stande, das Ideal festzuhalten und im höchsten Sinne künstlerisch zu gestalten. In gegenwärtigem zweiten Acte des zweiten Faust hat er es unternommen, diese Studien, ihren Sinn und ihren Inhalt, ihren Verlauf und ihre Bedeutung, da sie sich nicht auf unmittelbare Weise poetisch darstellen ließen, sinnbildlich und allegorisch darzustellen.

Der sinnbildliche Charakter dieser Scenen drückt sich sogleich, negativ, durch den Umstand aus, daß die Rückkehr vom kaiserlichen Hofe in Faustens alten Wohnort, in sein Haus und Studirzimmer, äußerlich durch nichts motivirt wird. Diese Unterlassung weist uns darauf hin, daß wir den Grund dieser Rückkehr überhaupt nicht in dem äußeren, sondern in dem inneren Zusammenhange der Handlung zu suchen haben. So ist denn auch, was in den ersten Scenen geschieht, noch nichts der Art, wodurch unmittelbar die Handlung vorwärts rückt, aber es gehört dennoch wesentlich zu dem phantastischen Bilde des gelehrten und wissenschaftlichen Weges, auf welchem der Besitz des Kunstideals erlangt werden soll. Das wissenschaftliche Thun hat, wie jedes andere, seine Außenseite: die stoffartige und mechanische Gelehrsamkeit. Diese ist es, deren von dem Innern, von dem Geiste und Gehalte abgetrennte Gestalt uns in vorliegenden, eben darum durchaus ironisch und humoristisch gehaltenen Scenen vor-

geführt wird. Faust erscheint hier nur schlafend; er nämlich gilt als der Träger des Geistigen in jenen Studien, welches bei dieser Darstellung als ruhend im Hintergrunde zu denken ist. Mit seinem alten Pelze bekleidet sich noch einmal Mephistopheles, in der Absicht, eben so, wie dort im ersten Theile, im Gewande der Gelehrsamkeit die Gelehrsamkeit zu persifliren. Daß er diesen Pelz, gleicherweise wie alles Andere, bis auf die Schreibfeder herab, mit welcher Faust sich ihm verschrieben, genau an dem Orte findet, wo er es verlassen, bezeichnet das Stationäre jener Gelehrsamkeit, welche, von dem Worte und den Erfindungen eines schöpferischen Geistes zehrend, alle Aeußerlichkeiten, ja Irrthümer dieses Geistes nicht minder ängstlich bewahrt, wie das Aechte, was von ihm ausgegangen ist. In diesem Wuste verrosteter und verschimmelter Gelehrsamkeit, den auch Mephistopheles in seinem Monologe witzig verspottet, haben Schnacken und Grillen aller Art ihren Platz. Diese kommen denn auch, wie billig, in Gestalt leiblichen Ungeziefers, ihrem Vater, dem Teufel, aus dem alten Vließe begrüßend entgegengeflogen. — Daß das Auftreten des Mephistopheles in diesen stillen Räumen eine gewaltige Erschütterung dieser Räume zur Folge hat, ist nicht minder in der Ordnung; auch hier spiegelt sich in dem äußeren Geschehen das innerliche.

Durch die Erscheinung des Famulus und sein Gespräch mit Mephistopheles werden wir von der glänzenden Rolle belehrt, die jetzt Wagner, Faustens ehemaliger Famulus und noch jetzt unbedingt ergebener

Schüler und Bewunderer, spielt; zugleich aber von dem emsigen Fleiß, mit dem er einem, noch nicht näher bezeichneten, großen Werke obliegt. Bevor aber Mephistopheles bei Wagner selbst einspricht, erscheint der aus dem ersten Theile der Dichtung bekannte, unterdeß zum Baccalaureus promovirte Schüler, und es folgt eine nochmalige Unterredung des Mephistopheles mit ihm, die zu jener Unterredung im ersten Theile ein prägnantes Gegenstück bildet. Es stellt uns nämlich dieselbe in geistreichen, hinreichend deutlichen Zügen das Verhältniß Goethe's zu einem Theile des nachgeborenen Geschlechtes dar, nämlich zu jenem, welches jenen freigeistigen, einem idealistischen Pantheismus sich zuneigenden Naturalismus, den in einer frühern Geistesperiode der Dichter selbst durch Wort und That verkündigt hatte, — vergessend, aus wem er zuerst diese Weisheit geschöpft, gegen ihn selbst kehren zu dürfen meinte. In dem allegorisch=dramatischen Zusammenhange der Dichtung kann diese, gleich allen ihr benachbarten, durchaus ironisch gehaltene Scene leicht als eine Episode erscheinen. Doch liegt vielleicht eine tiefere Absichtlichkeit des Dichters darin, daß hier neben dem entgeisteten realen oder stoffartigen Elemente der Wissenschaft auch das entgegengesetzte Extrem, das luftige, idealistische erscheinen sollte. Wie denn auch die ausdrückliche Berührung dieses Elementes unstreitig zur Vollständigkeit der Lebenserfahrungen gehört, die der Dichter diesem Theile seines Werkes einverleiben wollte.

Hierauf nun werden wir in Wagners Laboratorium geführt. Dieses läßt zwar eine Anmerkung des

Dichters im Sinne des Mittelalters aufgeputzt sein, mit weitläufigen, unbehülflichen Apparaten zu phantastischen Zwecken. Indessen dürfen wir uns hierdurch und auch weiter durch den wörtlichen Sinn der Erklärungen, die Wagner über sein Werk giebt, nicht zu der Meinung verleiten lassen, als sei es auf eine Verspottung nur jenes phantastischen Treibens mittelalterlicher Mystik und Alchymistik abgesehen. Solche wäre hier keineswegs an ihrer Stelle; wohl aber ist an ihrer Stelle eine sinnbildlich-ironische Darstellung des geistlosen oder den Geist mißverstehenden Treibens, welches mit den mechanischen Ansichten der Natur zusammenhängt. Dieses, recht eigentlich der modernen Zeit, dem eigenen Zeitalter des Dichters angehörende, wiewohl auch frühern Zeitaltern nicht fremde, sondern nothwendig und fast unabweisbar im Gefolge jedes regeren, auf das Ganze der Natur gerichteten Strebens sich einfindende Treiben finden wir hier in kurzen, prägnanten Zügen auf das unverkennbarste dargestellt. Die Bezeichnung dieses Thuns als eines phantastischen, die Einkleidung in das äußere Gewand mittelalterlicher Magie gehört, außerdem, daß sie durch die gesammte Scenerie der Dichtung bedingt wird, selbst mit zu der Ironie dieser Darstellung. Es ist nämlich eben dies eine objective, in der Natur jener pedantischen Gelehrsamkeit selbst liegende Ironie, daß ihre Principien, mit hartnäckiger Consequenz verfolgt, in unnatürliche Hypothesen ausgehen, deren barocke Seltsamkeit von den abentheuerlichsten Phantastereien nicht übertroffen wird. In diesem Sinne hat hier Wagnern die einseitige Verfol-

ging der Principien des Chemismus auf den Schluß geführt, daß auf dem Wege chemischen Laborirens durch Mischung der Stoffe ein Lebendiges, ein Mensch sich müsse erzeugen lassen. Solche Erzeugung auf systematischem Wege und durch gelehrte Kunst dünkt ihm eine reinere und würdigere, als die gemein natürliche. Wider seinen Willen indeß preist er die letztere, in Worten, die freilich mehr, wie auch sonst öfter in dieser gesammten, mehr phantasmagorischen als dramatischen Dichtung, die Ansicht des Dichters, als seine eigene, aussprechen *). Welchem Kreise von Gedanken übrigens jene Hypothese angehöre, weiß Mephistopheles geistreich durch die Andeutung zu bezeichnen: wie es ja auch „krystallisirtes Menschenvolk" gebe.

Hier nun läßt der Dichter die überraschende, an das Aeußerste phantastischer Kühnheit anstreifende Wendung eintreten: daß dem emsig operirenden Gelehrten sein Werk wirklich gelingt. Ein seltsam embryonisches Zwitterwesen menschlicher Gestalt erscheint in der Phiole, und nimmt sogleich mitsprechend an der Handlung seinen Antheil. — Daß der Dichter diese Gestalt des Homunculus aus der paracelsischen Naturphilosophie entlehnte, liegt am Tage und ist mehrfach schon bemerkt worden. Aber es fragt sich, ob auch ihre Bedeutung bei ihm die nämliche sei, wie dort; und hier scheinen die bisherigen Ausleger zum Theil fehlgegriffen

*) Der zarte Punkt, aus dem das Leben sprang,
Die holde Kraft, die aus dem Innern drang
Und nahm und gab, bestimmt sich selbst zu zeichnen,
Erst Nächstes, dann sich Fremdes anzueignen,
Die ist von ihrer Würde nun entsetzt.

zu haben. An eine unmittelbare Aufnahme des von der mittelalterlichen Sage Gegebenen ist hier so wenig, wie irgendwo sonst in der Faustdichtung, zu denken. Hier, wie überall, benutzt Goethe das Gegebene nur als einen Hebel für die Entwickelung seiner eigenen Gedanken. Das Kriterium für die Richtigkeit der Deutung des Goethe'schen Gedankens ist darum auch nicht die größere Uebereinstimmung oder die leichtere Einigung mit der mythischen Gestalt. Goethe's Dichtergebilde will rein aus sich selbst, und nicht aus dem Vorbilde, welches die Sage dafür gab, entwickelt sein. So halten wir denn hier jene Deutung für unrichtig, welche, an den paracelsischen Begriff der **homunculi** als Feuergeister erinnernd, auch unsern Homunculus schlechthin nur für ein mechanisches, vulcanisches Erzeugniß der Wagner'schen Operationen nimmt. Folgerechter Weise kann dieselbe in ihm nur „ein herz- und gemüthloses Gespenst" erblicken, „eine Probe zu Faustens Betrachtungen über die Natur im ersten Theile, daß mit Grübeln und Retorten die Natur ihr Geheimniß sich nicht ablocken lasse" *). Diese Erklärung übersieht in Homunculus jene „Tendenz zum Schönen und förderlich Thätigen," wodurch, nach des Dichters eigener Bemerkung **), Homunculus so viel selbst vor Mephistopheles, dem Geistreichen, voraus hat. Sie übersieht, daß es dem Homunculus in der ganzen Reihe der nachfolgenden Scenen Ernst ist mit dem Wunsche, „im besten Sinne

*) Deycks: Goethe's Faust, S. 49.

**) Eckermann II, S. 156.

zu entstehen," d. h. Ausbildung, Form und Gestalt zu gewinnen. Ist doch Er es, der den Faust und Mephistopheles zur classischen Walpurgisnacht führt, in der Absicht, nicht nur für Faust die Helena, sondern auch für sich selbst concretes Dasein und Leiblichkeit zu gewinnen. In der Alternative, die sich dort vor ihm aufthut, einer Entstehung auf dem mechanischen Wege des Feuerprocesses, oder auf dem organischen des Wasserprocesses, entscheidet er sich mit richtigem Blick für den letztern, und sein Verschwinden, sein Zerschellen am Muschelthrone der Galathee bezeichnet, wie wir weiterhin sehen werden, für ihn unverkennbar den Moment der wirklichen Geburt in höhere Leiblichkeit.

Daß Homunculus nicht wirklich oder nicht allein das Erzeugniß des Wagner'schen Laboratoriums ist: dies sprechen auf das deutlichste die schnöden Worte aus, durch welche er sich von Wagner beurlaubt und ihn, betrübt über sein schnelles Verschwinden, zurückläßt *). Daß dagegen Mephistopheles bei seiner Entstehung die Hand im Spiele hat, ist sowohl in dem Gedichte selbst, als anderwärts vom Dichter **) ausdrücklich angedeutet. Freilich hätte es auch seine Schwierigkeit, den wunderbaren Embryo geradehin nur als ein Erzeugniß des Geistes der Verneinung zu fassen, und auf keinen Fall würde es dem Sinne des Dichters

---

*) Entfalte du die alten Pergamente,
Nach Vorschrift sammle Lebenselemente
Und füge sie mit Vorsicht eins ans andre u. s. w.

**) Eckermann a. a. O.

entsprechen, wenn man den Ort, wo, und die Umgebung, in der er entsteht, als gleichgültig bei seiner Entstehung ansehen wollte. Allerdings wird durch die alchymistischen Operationen Wagner's seine Erzeugung bedingt. Aber nicht nur Wagner und Mephistopheles, sondern auch die Gegenwart des schlafenden Faust gehört zu den bedingenden Momenten dieser Erzeugung. Er ist, mit Faust zusammengestellt, offenbar nichts anderes, als der objective Ausdruck, die hypostasirte Gestalt von Faustens gegenwärtigem, nach Gebärung einer neuen und unerhörten geistigen Wesenheit ringendem Seelenzustand. Daß dieses an sich rein subjective Moment ein objectives Dasein gewinnt, ist als das gemeinschaftliche Werk von Wagner und Mephistopheles zu fassen, wiewohl keiner dieser Beiden im eigentlichen Sinne der Erzeuger ist, sondern Wagner von Homunculus nur ironisch „Väterchen," Mephistopheles „Herr Vetter" genannt wird. Der Gedanke nämlich, den der Dichter in dieser Erzeugung des Homunculus hat aussprechen wollen, ist folgender. Der Trieb zur geistigen Schöpfung, zur Ausgebärung des Ideales, wird wirklicher, selbstbewußter Anfang einer concreten Gestalt, wird ein Ideenembryo, einerseits durch sein Eingehen in Gelehrsamkeit und Wissenschaft, welche den Stoff hergiebt, aus dem er sich gestalten soll, andrerseits durch den verneinenden Geist des Witzes, des Humors und der Ironie. Dieser letztere nämlich ist es, welcher in den Stoff zwar Bewegung, Regsamkeit und Leben bringt, daß er für die Idee empfänglich wird, in dem Geistigen aber das Moment der

Selbstentäußerung, der Mittheilung an das Aeußere und Stoffartige ausmacht.

Homunculus ist also, — der ganze Zusammenhang der Dichtung führt unabweislich auf diese Deutung hin, — seinem eigentlichen, innern Wesen, seinem poetischen Begriffe nach, der Embryo nicht eines äußerlich, real Lebendigen, eines natürlichen Menschen, sondern eines innerlich im Geiste Lebendigen, einer Idee, deren Wirklichkeit in künstlerischer oder kunstverwandter, kurz in geistiger Gestaltung besteht. Es tritt bei diesem phantastischen Wesen — und auf gleiche Weise, wie wir bald sehen werden, bei den abentheuerlichen Gebilden der classischen Walpurgisnacht, — derselbe Fall ein, wie bei den Gestalten der alten, insbesondere der griechischen Mythologie. Ich muß, was ich hier meine, zu deutlicherem Bewußtseyn zu bringen suchen, um so mehr, als durch solches Bewußtsein das richtige Verständniß auch jener mythologischen Gestalten, eben so wie der vorliegenden poetischen, allenthalben bedingt wird. — Alle diese Gebilde haben die gemeinschaftliche Eigenschaft, auch dem oberflächlich sie Betrachtenden sich als sinnbildliche, als allegorische anzukündigen. Der Sinn, den der oberflächliche Beobachter leicht in ihnen entdeckt, ist ein äußerlicher, physikalischer Begriff. So in diesem Falle der Begriff eines in der Entstehung, im Werden begriffenen menschlichen Geschöpfs, eines Menschenembryo in der Bedeutung, daß unter dem Entstehenden nicht ein einzelnes Individuum, sondern die Gattung selbst, unter der erzeugenden Kraft nicht die Naturkraft des Einzelnen, sondern die Kraft des

Geschlechtes selbst gemeint werde. Dies, wie gesagt, der auf der Oberfläche liegende Sinn der gegenwärtigen, als Beispiel für den verwandten oder entsprechenden, mit gleicher Leichtigkeit überall sich kundgebenden Sinn aller mythologischen Gestalten, woraus schon im Alterthume die physikalischen Mythendeutungen der stoischen, der alexandrinischen und neoplatonischen Schulen hervorgegangen sind. Aber dieser Sinn ist nicht der eigentliche, nicht der letzte und höchste. Er ist selbst nur allegorische Einkleidung eines tieferliegenden Sinnes, eines solchen, der nicht mehr der physischen, sondern der geistigen, der ethischen oder geschichtlichen Sphäre angehört. Die Göttergestalten des griechischen Alterthums sind nicht, wie jene Deutungen sie dafür nehmen, Personificationen von Naturkräften und physischen Elementen. Sie sind zwar unter andern auch dies, aber sie sind wesentlich mehr als nur dies, sie sind der dichterische Ausdruck für ethische, religiöse Ideen, für solche, die, da sie nicht abstracte Begriffe, sondern jede für sich allein eine lebendige Mannichfaltigkeit solcher Begriffe, concrete, organische Einheiten natürlicher und geistiger Momente sind, eben nicht anders, als dichterisch und sinnbildlich ausgedrückt werden können. Vermöge der Einheit von Natur und Geist in ihrer tieferen Wurzel ist in diesen geistigen Ideen das Natürliche, das Physikalische als Moment enthalten, und es bildet dieses Moment naturgemäßer Weise den Uebergang zur eigentlichen Versinnlichung oder Veräußerlichung jener Idee, da es selbst zwischen der geistigen Innerlichkeit und der erscheinenden Aeußerlichkeit

gleichsam in der Mitte liegt. — Eben so nun hier die mythologischen Gestalten der Goethe'schen Dichtung, und an ihrer Spitze Homunculus. Der Name dieses seltsamen Geschöpfs hat bei Goethe insofern noch eine eigentlichere Bedeutung, als beim Paracelsus, als er, was die paracelsischen Feuergeister nicht sind, wirklich ein embryonisches Wesen ist, das ein Dasein, eine ausgebildete Wirklichkeit, die es noch nicht hat, sucht und anstrebt. Aber diese Wirklichkeit, die er anstrebt, ist nicht, oder nicht vornehmlich, für die unmittelbare, physische eines menschlichen Individuums zu nehmen. Diese, die allerdings zunächst in jener Gestalt angedeutet erscheint, dient hier selbst nur als Sinnbild für eine ideale, geistige Wirklichkeit und für deren Entstehung. Die Idee geistiger, künstlerischer Schöpfung, dieselbe Idee, deren objective Darstellung überhaupt den Grundgedanken dieser Theile des großen Drama ausmacht, ist es, was wir in diesem wunderlichen Phantasiegebilde ausdrücklich als ein äußerlich daseiendes Wesen versinnlicht sehen.

Mit der Ansicht, die wir hier von Homunculus gegeben haben, stimmt nun alles, was sogleich nach seiner Entstehung noch in Wagner's Laboratorium vorgeht, vollkommen überein. Wagner erblickt in der abentheuerlichen Kleingestalt, wie natürlich, ein Erzeugniß seiner Kunst. Da sein Zweck bei der Arbeit ein blos gelehrter war, so richtet er auch an das glücklich erarbeitete Geschöpf gelehrte Fragen, die aber sogleich durch ihre Stellung den geistlosen Pedanten verrathen und von Homunculus, der ganz andere Dinge im

Sinne hat, unbeachtet bleiben. Homunculus bleibt in seiner Phiole; ein Zeichen, daß seine Existenz noch eine künstliche, unselbständige ist, wie die Existenz einer Idee, die sich noch nicht zum vollendeten, objectiv bestehenden Werke ausgeboren hat. Er schwebt mit der Phiole über das Lager des schlafenden Faust und erzählt dessen, die sinnliche Herrlichkeit der antiken Welt vorspiegelnden Traum. Es dürfte wohl in dem Zusammenhange liegen, zu sagen, daß er selbst den Traum bewirkt, oder vielmehr daß er in diesem Augenblicke für Faust der Traum ist, daß er also in den Worten, mit denen er den Traum erzählt, gleich manchen andern Gestalten dieser Dichtung, sich selbst beschreibt. Den „bequemsten" nennt er sich, eben weil nichts bequemer ist, als eine unentschiedene Traumexistenz dieser Art; freilich ist er zugleich der unruhigste, weil er in dieser bequemen Art zu existiren nicht beharren kann. So ist er denn der erste, der, unverkennbar im Zusammenhange mit dem Traume, den er Fausten vorspiegelt, von der „classischen Walpurgisnacht," die eben gefeiert wird, Witterung erhält, und den Mephistopheles, in dessen Gedankenkreis dergleichen nie gefallen ist, veranlaßt, ihm, nebst Faust, der auf dem Mantel durch die Lüfte entführt werden soll, dahin zu folgen.

Die classische Walpurgisnacht selbst, diese phantasie- und ideenreiche, in ihrer Art einzig dastehende, mit nichts Anderem vergleichbare Erfindung bildet zu der Walpurgisnachtscene des ersten Theils keineswegs einen Gegensatz der Art, den man durch die Beisätze „classisch" und „romantisch" irgendwie erschöpfend

auszusprechen meinen darf. Sollte man durch diese Prädicate den Charakter der Darstellung bezeichnen wollen, so ist zu erwidern, daß dieser Charakter in der classischen Walpurgisnacht alles Andere eher, als antik und classisch ist. Die Nachbildung der antiken Darstellungsformen beginnt erst im dritten Acte, in dem Zwischenspiele Helena; erst dieses Zwischenspiel, oder vielmehr nur die eine Hälfte desselben, ist im Geiste der antiken Kunst gedacht und entworfen, die mythologischen Nachtscenen des zweiten Actes aber behandeln auch die antiken Gestalten, die in ihnen auftreten, durchaus in romantischem, oder vielmehr in modernem Geiste und diesem Geiste entsprechenden Formen. Wollte man aber mit jenem Gegensatze den Inhalt beider Scenen bezeichnen, so übersähe man, daß in der Blocksbergscene mit nichten eben so die romantische Poesie, die romantische Sage als Begriff, als ideales Ganze in ihrer Totalität gegenständlich behandelt wird, wie dies in Bezug auf antike Sage und Poesie in der classischen Walpurgisnacht allerdings auf gewisse Weise der Fall ist. — Es findet überhaupt zwischen beiden Dichtungen kein eigentlicher Gegensatz statt. Die Rücksicht, welche in der zweiten auf die erste genommen wird, ist eine völlig äußerliche, bestimmt, durch Anknüpfung an ein Bekanntes die äußere Gestalt und Einkleidung der zweiten zu motiviren, aber nicht, durch Sinn und Inhalt der einen den Inhalt und den Sinn der andern zu erläutern. Ein Innerliches, Geistiges, dem Ideenreiche Angehöriges wird in Gestalt einer Versammlung und Gruppirung gespenstischer, sagen-

hafter Wesen dargestellt; die Handlung, die eigentlich nur in Faust's Innerem vorgeht, wird durch sinnbildliches Zauberwesen veräußerlicht: — dies, und nur dies ist das Gemeinschaftliche beider Scenen. Im übrigen findet, sowohl was Form und Darstellung, als auch was Sinn und Inhalt betrifft, zwischen beiden weder Gemeinschaft noch Gegensatz im eigentlichen Sinne statt.

Die erste Walpurgisnacht hatte zu ihrem Inhalte durchaus nur das Böse, das Verkehrte. Die zweite führt unter dem großen Reichthum von Gestalten und Gruppen, die in ihr auftreten, gleichfalls Verkehrtes, Widriges, Häßliches in Menge vor, aber den Faden des Ganzen bildet in ihr das Aufsuchen eines Positiven, Rechten, welches an ihrem Schlusse wirklich gefunden und mit dem reichsten Aufgebot poetischen Schmucks verherrlicht wird. Daß es ein bestimmter Zeitpunkt, eine selten, aber regelmäßig wiederkehrende Festfeier ist, deren Vorstellung als der Rahmen des Ganzen dienen muß: dieser Umstand hat hier, in der zweiten Walpurgisnacht, eine andere und höhere Bedeutung, als er in der ersten hatte. Es wird damit angedeutet, daß dieser Gährungs- und Entstehungsproceß, der hier das Object der Darstellung ist, an bestimmte Zeiten, an weltgeschichtliche Epochen sich knüpft; daß auch das Individuum, welches einen solchen Proceß in sich erlebt, an die Einflüsse des Zeitalters geknüpft bleibt, und ihn so nur zu bestimmter Zeit erleben, dieses Ziel nur zu bestimmter Zeit erreichen kann. Näher könnte man vielleicht sagen, daß der Zeitpunkt

die etymologische Deutungslust der Philologen, in den Ameisen der gelehrte, antiquarische Sammlerfleiß, in den Arimaspen der Leichtsinn, der die Ergebnisse dieses Fleißes in luftigen (einäugigen) Hypothesen verpuffen läßt, in den Sphinxen die mystische Räthselhaftigkeit der Symboliker und Mythologen versinnbildlicht wird, dürfte wohl nicht bestritten werden, wiewohl es meines Wissens noch nicht bemerkt worden ist. Die Rolle, die Mephistopheles unter diesen zweideutigen Gesellen spielt, unter die auch die Stymphaliden und die lernäischen Schlangenköpfe, und weiterhin die Lamien und Empusen gehören, ist durch diese Bedeutung wesentlich bedingt, und wird, wenn man dieselbe übersieht, nothwendig mißverstanden. Es scheint, als werde Mephistopheles von ihnen geneckt und hintergangen, in der That aber ist er es vielmehr, der in Reden und Thun jene Gestalten und was hinter ihnen verborgen ist, verspottet. Daß der Schalk auch in der Welt des classischen Alterthums so fremd nicht ist, daß er vor diesen Gespenstern sich zu fürchten Ursach hätte, beweist er später, als er auf die eigentlichen Höllengestalten der Mythologie trifft, mit denen er sich gar bald zu befreunden und vollkommen in ihrem Sinne zu handeln weiß *) Was von der Unbekanntschaft des Teufels mit dem classisch Antiken und Hellenischen gesagt wird,

*) Auch gleich im Anfang heißt es:

Seh' ich, wie durch's alte Fenster,
In des Nordens Wust und Graus
Ganz abscheuliche Gespenster,
Bin ich hier wie dort zu Haus.

ist zum Theil selbst nur Ironie gegen jenen neuerdings beliebten Gegensatz von Classisch und Romantisch, nach welchem beide Sphären gar nichts mit einander gemein haben würden, und namentlich der Begriff des Classischen so oberflächlich gefaßt wird, daß der Geist der Verneinung, der Ironie und des Humors gar keinen Platz darin erhält. Die gelehrten antiquarischen Gespenster haben den Mephistopheles zum Besten nur durch die Nichtigkeit und Albernheit, die sie entweder, wie die Sphinxe und Greifen, hinter einer ernsthaften und wichtigen Miene, oder, wie die Lamien, hinter reizender Gestalt verstecken; nur um sie zu entlarven, läßt Mephistopheles absichtlich sich von ihnen irreführen *). Denn freilich ist es nicht immer leicht, ihrer wahren Gestalt sogleich auf die Spur zu kommen; auch der Geistreichste läßt sich oft

*) Am deutlichsten ergiebt sich die Richtigkeit dieser Deutung aus dem Wechselgespräche des Mephistopheles mit der Empuse, der „Trauten mit dem Eselsfuße.“ Diese hat sich in ihrer nackten Gestalt unter die geschminkten und geputzten Lamien gemischt, hinter deren Rosenwangen Mephistopheles jedoch von vorn herein „auch Metamorphosen fürchtet.“ Sie spricht zu ihm:

Entschieden weiß ich gleich zu handeln,
In Vieles könnt' ich mich verwandeln;
Doch euch zu Ehren hab' ich jetzt
Das Eselsköpfchen aufgesetzt.

Durch diese Aufrichtigkeit fühlt Mephistopheles sich zu gleicher Aufrichtigkeit aufgefordert, und spricht sein wahres Verhältniß zu diesem Gelichter in folgenden Worten aus, die zugleich eine Anspielung auf das, Goethe'n so verhaßte, Gilden- und Coterienwesen der Gelehrten enthalten:

wohl eine Weile von ihnen bethören *). Solche Bethörung bemerkt indeß an Faust Mephistopheles schnell genug und verspottet ihn, wie billig, deshalb. **)

Daß indessen in dieser Gesellschaft Faust Helenen nicht finden kann, wird von den Sphinxen selbst anerkannt, indem sie bekennen, „nicht bis zu ihren Tagen hinaufzureichen," und ihn demnach an Chiron, den bekannten centaurischen Erzieher und Gesellen der hellenischen Heroen, verweisen. Die moderne (Creuzer'sche) Symbolik nämlich, die aus dem Munde jener Sphinxe spricht, — offenbar auch nach der Schilderung des Dichters, noch der edelsten und würdigsten unter jenen Ungestalten, — ist aufrichtig genug, zu bekennen, daß sie, im fernen morgenländischen und ägyptischen Alterthum, und was Europa betrifft, etwa noch

---

Ich merk', es hat bei diesen Leuten
Verwandtschaft Großes zu bedeuten;
Doch mag sich was auch will ereignen,
Den Eselskopf möcht' ich verleugnen.

Weiterhin, nach dem Abentheuer mit den Lamien, sagt er:

Viel klüger, scheint es, bin ich nicht geworden;
Absurd ist's hier, absurd im Norden,
Gespenster hier wie dort vertrackt,
Volk und Poeten abgeschmackt.

*) Alt wird man wohl, wer aber klug?
Warst du noch nicht vernarrt genug!
Man weiß, das Volk taugt aus dem Grunde nichts.
— — Wo man sie anfaßt, morsch in allen Gliedern,
Man weiß, man sieht's, man kann es greifen,
Und dennoch tanzt man, wenn die Luder pfeifen.

**) Sonst hättest du dergleichen weggeflucht,
Doch jetzo scheint es dir zu frommen;
Denn wo man die Geliebte sucht,
Sind Ungeheuer selbst willkommen.

in einer antediluwianischen Urzeit hausend, an die schönen, lichten Gestalten der hellenischen Heroenwelt nicht heranreicht, und also auch nicht unmittelbar zu ihnen den Weg zeigen kann. Ihre durch Jahrtausende hindurch sich gleichbleibenden, hauptsächlich auf die Gesetzmäßigkeit des Monden- und Jahreslaufs und was darin regelmäßig wiederkehrend sich begiebt, bezüglichen Bilder haben ihre Heimath jenseit aller Geschichte und verhalten sich, wie man dem Creuzer'schen Werke oft tadelnd vorgeworfen hat, gleichgültig gegen alle geschichtliche Genesis und Veränderung.*) Dagegen aber wird diese in der Urgeschichte der Culturvölker als unläugbare Thatsache anzuerkennende, auch von Goethe nicht an sich selbst, sondern nur in ihrer Uebertreibung und Ausschließlichkeit verspottete Symbolik mit der dichterischen Heroenwelt Griechenlands durch jene mythischen Doppelwesen vermittelt, deren aus Thierheit und Menschheit zusammengesetzte Natur auf der einen Seite nach der Natursymbolik zurück, auf der andern nach der Welt der freien Persönlichkeit, der dichterischen und geschichtlichen des hellenischen Heroenalters vorwärts weist. Diese Bedeutung hat es, wenn Faust von den Sphinxen an Chiron gewiesen wird und dieser Weisung Folge leistet. Der centaurische Halbgott spielt hier in der Dichtung eine entsprechende Rolle, wie in der griechischen Mythologie

*) Sitzen vor den Pyramiden,
Zu der Völker Hochgericht,
Ueberschwemmung, Krieg und Frieden,
Und verziehen kein Gesicht.

selbst. Seine Natur ist noch jene geheimnißvoll bedeutsame, die weder in geschichtliche Wirklichkeit, noch in die Dichtung ganz aufgeht, sondern aus den Mysterien der Natur die Kräfte saugt, um die Menschenwelt aufzuerziehen, sie als Arzt und Erzieher vom Kranken und Schlechten zu befreien, den Heroen ihre Waffen zu reichen,*) zugleich aber sie das Saitenspiel und friedliche Künste zu lehren, mit Einem Wort, zum Ideal sie emporzuheben. Darum ist das Lob der Heroen, der männlichen sowohl, als auch der weiblichen, der Helena, aus seinem Munde so bedeutsam, weil er selbst sie zu dem, was sie waren, gemacht hat, freilich, wie er bescheiden andeutet, und wie alle Wissenschaft es allein vermag, mehr auf negative Weise, durch Abwehrung des Verderblichen, als durch positive Schöpfung.

Die Scene dieser Unterredung des Faust mit dem Chiron sind die reizenden Ufer des Peneios, das Thal Tempe; dem Faust werden hier ähnlich entzückende Anschauungen der classischen Natur, wie zuvor in seinem Traume. Nicht zu übersehen ist hier und in andern ähnlichen Stellen der classischen Walpurgisnacht der wesentlich verschiedene Charakter dieser lyrisch-pittoresken Anklänge der Naturschönheit von den entsprechenden in der ersten Walpurgisnacht. Sie bezeichnen hier nicht, wie dort, die im Bösen und Verkehrten mit erhöhter Gewalt hindurchklingende Erinnerung des ursprünglichen Schöpfungsparadieses, sondern,

*) Hom. Il. XIX, 390.

gerade umgekehrt, die Ahnung, die Vorbildung des Vollkommenen inmitten einer Welt der Gährung und des Ringens nach Gestalten. Selbst die Sirenen sind darum hier nicht, wie in der alten Mythologie, tückische, durch sinnlichen Reiz verlockende, sondern gute und freundliche Geister. — Seinen Wunsch, die Helena zu besitzen, vermag Chiron dem Faust nicht unmittelbar zu gewähren, sondern er bringt ihn zur Asklepischen Cur in den Tempel der Manto, der „liebsten ihm aus der Sybillengilde." Dort wird er, von der in still umfriedeter, ewiger Ruhe von der Zeit umkreis'ten Prophetin durch einen dunkeln Gang in das Reich Persephonens eingeführt, welches einst auch den lebenden Orpheus aufnahm und seine Eurydice ihm zurückgab.*) Wie es dort ihm gelingen mag, seines

*) Die mythologischen und geschichtlichen Anspielungen beruhen hier und in dieser gesammten Scenenreihe zum Theil auf willkührlichen und ungenauen Combinationen; ja manche offenbare Irrthümer haben sich eingeschlichen. Goethe selbst ja hat, auf Veranlassung der Freiheit, die er sich mit dem Alter der Helena bei ihrer ersten Entführung genommen, (Eckermann II, S. 201.) gegen die scrupulösen Ansprüche einer gelehrten Kritik Protest eingelegt. — Manto ist nicht, wie Goethe sie es sein läßt, eine Tochter des Asklepios, sondern des Tiresias. Von einem Tempel derselben am Peneios weiß das Alterthum nichts. Die Sage von ihr knüpfte sich an den Apollotempel zu Klaros in Kleinasien und den Ismenischen zu Theben. Vielleicht dachte Goethe bei der Fiction jenes Tempels an das berühmte Pythion auf der Höhe des Olymp, nach Ottfr. Müller (Dorier, Bd. I, S. 202 ff.) der Ursitz des gesammten hellenischen Orakelwesens. So scheint er auch bei der Erwähnung der Schlacht zwischen Römern und Macedoniern die beiden Schlachtfelder von Kynos-

Wunsches theilhaftig zu werden, bleibt in Geheimniß gehüllt. Eine Anrede an die Proserpina, um sie zu bewegen, daß sie die Helena herausgiebt, welche der Dichter projectirt hatte,*) ist nicht von ihm ausgeführt worden. Das letzte Wort des großen Räthsels geistiger Idealschöpfung auszusprechen hat der Dichter nicht gewagt; indessen giebt er im Folgenden noch eine Reihe von Andeutungen zur Lösung dieses Räthsels; ja man darf behaupten, daß in den nachfolgenden Scenen der Walpurgisnacht diese Lösung, insoweit der Dichter sie geben wollte, wirklich enthalten ist. Denn Mephistopheles sowohl, als auch Homunculus sind ja Wesen, die man nicht als äußerlich von Faust getrennte zu denken hat; was sie thun und erfahren, wird vom Faust selbst im Tempel der Manto und in Persephonens Reiche, sei es träumend oder wachend, gethan und erfahren.

In zwei großen Scenen, die unter einander den vollkommensten Gegensatz bilden, sehen wir nämlich nunmehr den Proceß des Werdens, des natürlichen

---

kephalä, wo Flamininus über Philipp, und von Pydna, wo Aemilius Paulus über Perseus von Macedonien siegte, vermengt zu haben. Das Letztere lag freilich gar nicht in der Gegend, in welcher diese Scene spielt, sondern nordwärts von den Gebirgen, die dessen nördliche Grenze bilden; aber als die eigentlich entscheidende, in der das macedonische Reich seinen Untergang fand, scheint Goethe dennoch diese Schlacht gemeint zu haben, was durch die häufige Erwähnung des Pythion bei Erzählung dieser Schlacht (Liv. XLIV, 2. 32. 35. Plut. Aem. 15.) noch wahrscheinlicher wird.

*) Eckermann I, S. 290.

und idealen Schaffens in dem doppelten Sinne dargestellt, wie er der Gestalt erst des Mephistopheles, dann des Homunculus gemäß erscheint. Physikalisch wird dieser Gegensatz versinnbildlicht durch den geologischen Gegensatz der vulcanistischen und der neptunistischen Theorien, von welchen beiden bekanntlich Goethe entschieden der letztern zugethan war. Man hat sich indeß wohl zu hüten, die Zusammenstellung dieser beiden Theorien nicht für den letzten Kern, für den eigentlichen Zweck dieser Scenen zu nehmen. Wir erinnern vielmehr an das, was wir vorhin über den Doppelsinn sagten, der überall die Einführung des Physischen in das Mythologische begleitet: wie dasselbe hier immer einerseits als der Kern der sinnbildlichen Schale, anderseits selbst als Sinnbild zu nehmen ist. So auch hier: der in der ersten Scene auf vulcanistischem Wege, durch einen gewaltigen Stoß des Seismos (Erdbebengottes) emporgetriebene, gespenstische Berg versinnbildlicht zwar auf das unverkennbarste die Hypothesen jener Naturforscher, welche auf mechanischem Wege, durch Feuersgewalt, durch Erzittern der Tiefen des Erdbodens, Stoß und Drang und Aufschleudern von Massen die Oberfläche der Erde gebildet meinen. Er thut dies, aber er thut es nicht in der Absicht, um unsere Einbildungskraft und unsern forschenden Verstand dabei als bei einem Letzten festzuhalten, sondern um durch diese mehr auf der Oberfläche liegende Bedeutung noch eine andere, zugleich tiefere und allgemeinere hindurchscheinen zu lassen. Nur so läßt sich für diese Scene und entsprechender Weise auch für die

nachfolgende ein organischer Zusammenhang mit dem Ganzen der Dichtung nachweisen, während sie, wenn es sich in ihnen von nichts Anderem, als von Vulcanismus und Neptunismus handelte, offenbar als Episoden zu betrachten wären. Was also mit jener nächtlichen Schöpfung des Seismos in der That gemeint wird, ist vielmehr der Begriff des gewaltsamen, mechanischen Thuns überhaupt, mit besonderer Beziehung einerseits allerdings auf die vulcanistische Theorie, anderseits aber wohl nicht minder auch, ja, was den Zusammenhang mit dem Nächstvorhergehenden und dem Nächstfolgenden (dem Gespräch des Mephistopheles mit den Lamien und mit den Phorkyden) betrifft, noch unmittelbarer, auf die gewaltsam erkünstelten Theorien und Hypothesen der Alterthumsforscher. Die letzterwähnte Bedeutung möchten wir namentlich vorherrschend glauben in den Gesängen und Wechselreden, mit denen hier Sphinxe und Greifen, Pygmäen und Daktylen, Ameisen und Kraniche aufgeführt werden. Von den Ameisen haben wir schon bemerkt, wie sie unverkennbar den gelehrten Sammlerfleiß bezeichnen. Dieser nämlich zeigt sich, wie die Erfahrung der neuesten Zeit lehrt, nicht minder emsig in der Benutzung jener Hypothesen, wie in der Herbeischaffung des Stoffes, solche zu ersinnen. Auf ähnliche Weise aber möchte auch das Hämmern, Pochen und Holzschichten der Pygmäen und Daktyle auf das gelehrte Treiben mehr noch im Fache der Alterthums-, als der Naturwissenschaft zu beziehen sein. Das Tödten der Reiher, in deren Schmuck sich die Pygmäen brüsten

wollen, und die Rache, die deshalb die Kraniche an ihnen nehmen, würde dann auf gelehrte Streitigkeiten und Kämpfe gedeutet werden können. Die Einschiebung der Scene zwischen Mephistopheles und den Lamien fügt nach unserer obigen Deutung derselben, in diesen Zusammenhang sich durchaus ungezwungen hinein, und auch der Ueber- oder Rückgang zu dem Naturwissenschaftlichen in der Einführung der über Vulcanismus und Neptunismus streitenden zwei Philosophen erscheint als gut motivirt.*) Homunculus, der zwischen diesen beiden schwankte, welchen er zum Führer auf dem Wege des Entstehens wählen soll, wählt den neptunistisch gesinnten Thales, obgleich Anaxagoras es war, der ihm die glänzendern Versprechungen gab. Diese Wahl ist sinnreich eingeleitet durch das Schicksal, welches Anaxagoras durch sein Gebet an Diana-Hekate wider seinen Willen dem Pygmäenvolke bereitet, wodurch zugleich die allegorische Handlung wieder in das Gebiet des antiquarisch Mythologischen hinübergespielt wird.

Diese gesammte Phantasmagorie nun, das Ent-

---

*) Als Repräsentanten des Vulcanismus würden vielleicht Manche statt Anaxagoras den Heraklit genannt zu finden erwartet haben, da dieser nicht nur früher, sondern überhaupt entschiedener und unzweideutiger das Feuer für das Urprincip der Dinge erklärt hat. Aber Goethe scheint mit Bedacht den Anaxagoras gewählt zu haben, da dessen Ansicht über Weltbildung mehr Hinneigung zu dem Mechanischen zeigt (vergl. Brandis Geschichte der griechisch-röm. Philosophie S. 253 ff.), als die unstreitig dynamischere und geistvollere des Heraklit,

stehen des Berges durch Begegnung der Massen aus der Erde und vom Monde, die Arbeit und der Kampf seiner zwerghaften Bewohner, wird von Thales, als er mit Homunculus zum „heitern Meeresfeste“ auf und davon geht, als unwahr, als „nur gedacht“ bezeichnet. So, nach unsers Dichters Ansicht, die vulcanistischen Hypothesen über Erdbildung; so nicht minder alle gewaltsamen und erkünstelten Theorien über Kunst und Alterthum, über Mythologie und Symbolik, insbesondere diejenigen, die, auf dem Gebiete des Geistes und der Geschichte jenen vulcanistischen analog, auch hier in einem wüsten Strudel von „Gewalt, Tumult und Unsinn“ die edelsten Gestalten der Dichtung und der geschichtlichen Wirklichkeit hervorgegangen meinen. Dabei aber ist dem negativen Princip seine Gegenwart, seine Mitwirkung bei jedem Schöpfungsacte, dem physischen sowohl, als nicht minder auch dem geistigen und idealen, keineswegs zu bestreiten. Auch in der Idealwelt des griechischen Alterthums, in der Mythologie, die alle die Kräfte und Principien, welche zur Entstehung dieser Welt mitwirkten oder innerhalb derselben thätig sind, zu persönlichen Gestalten ausprägt, auch hier hat dieses Princip seinen Platz. Darum wird es, wo es sich, wie in unserer Dichtung, um eine Wiederschöpfung jener antiken Idealwelt in Mitten der modernen Welt handelt, eine Aufgabe des Dichters sein, durch Verschmelzung der Gestalten, unter denen es erst in antiker, dann in moderner Umgebung auftritt, auch diesem Momente seine richtige Stelle anzuweisen. — Diese Aufgabe nun hat Goethe in der Scene zwischen Me-

phistopheles und den Phorkyaden, welche, bei der verwandten Anlage dieser Gestalten, einen Anhang zu der vorangehenden bildet, auf die sinnreichste Weise gelöst, und es reiht sich daran in durchaus entsprechender Bedeutung die Rolle, die er im dritten Acte der Tragödie den Mephistopheles spielen läßt. Unter den verschiedenen Gestalten der alten Mythologie, die sich zur Benutzung darboten, hat der Dichter die drei aus der Geschichte des Perseus bekannten Phorkyaden oder, wie die Alten sie meist nennen, Phorkiden, ausgewählt. Ausdrücklich hindeutend auf das Zurücktreten dieser Ungestalten in den Hintergrund der heitern hellenischen Kunstwelt, läßt er sie, wie vor ihm Aeschylus im Prometheus gethan hatte, in ewiger Nacht, von den Strahlen der Sonne und des Mondes unberührt in einer Höhle sitzen, aber den Mephistopheles sich ihnen nahen, durch die Verwandtschaft angezogen und mit ironischer Freude sich verwundernd, solche Ungethüme in der Schönheit Land zu finden. Nicht charakteristischer konnte die Verschmelzung der antiken und der romantischen Sagenwelt bezeichnet werden, als durch den Vorschlag, den Mephistopheles mit humoristischer Laune thut, und den die Phorkyaden gern annehmen: „in zwei die Wesenheit der drei zu fassen, und der dritten Bildniß ihm zu überlassen," um dadurch ihre in Nacht verborgene Gestalt an das Tageslicht der poetischen Erscheinungswelt zu bringen, — ein Vorschlag, den Mephistopheles sehr Recht hat, als „mythologisch angehend" zu betrachten. Das Vorbild zu dieser Gestaltenübertragung hatte die Mytholo-

gie in dem Perseus gegeben, der den Phorkiden das Auge und den Zahn entwendet, und sie dadurch zwingt, ihm zu dienen. Goethe übernimmt es, diese Züge mythologischer Gestaltenvermischung zu deuten, indem er in dem Sinne, welcher die Deutung enthält, neue solche Züge hinzuerfindet. Welches dieser Sinn sei, zeigt der dritte Act; für jetzt wird Mephistopheles auf ähnlich geheimnißvolle, wiewohl humoristisch ausgedrückte*) Art, wie zuvor Faust, von der Scene entfernt.

Von hier ab folgt nun die, mit allen Reizen der blühendsten, bilderreichsten Poesie verschwenderisch ausgestattete Darstellung des „heiteren Meeresfestes," die Verherrlichung der neptunistischen Lehre und des dieser Lehre Entsprechenden in den Ansichten über Kunst und Alterthum. Die Scene verwandelt sich in die Felsbuchten des ägäischen Meeres; von den Sirenen gelockt ertönen die Gesänge der Nereiden, Tritonen und anderer Meereswunder. Thales und Homunculus gesellen sich zu diesen; sie wenden sich in der Angelegenheit des Letztern erst an Nereus, dann auf dessen Rath an Proteus. Dieser trägt in Delphinengestalt den Homunculus dem Zuge entgegen, in welchem die Geister des Meeres in festlicher Nacht Galateen vor dem Sitze des Nereus vorüberführen; an dem Muschelthrone der Galate zerschellt das Glas, und Homunculus verschwindet eben so, wie im Obigen Faust und Mephistopheles verschwunden sind, vor unsern Blicken.

*) Vor Aller Augen muß ich mich verstecken,
Im Höllenpfuhl die Teufel zu erschrecken.

Hier ist der Sinn im Allgemeinen klar; im Einzelnen mögen manche Anspielungen verborgen sein, die wir nur theilweise zu entziffern wagen. Das Allgemeine giebt sich am deutlichsten in dem Gesange der „Psellen (Psyllen) und Marsen"*) kund, welche sich als die, von allen Stürmen und Wechselfällen der Geschichte unberührt,**) in den Tiefen des (geistigen)***) Weltmeers still geschäftigen, den Wagen der Venus bewahrenden und in nächtlichem Säuseln, durch liebliches Wellengeflechte, unsichtbar der lauten Menge jedes Zeitalters, die lieblichste Tochter heranführenden Geister aussprechen. Dies nämlich ist es, was der Dichter meint: die geheimnißvolle Feier dieser Nacht ist die durch alle Jahrhunderte, durch alle Jahrtausende sich fortsetzende Nachfeier jenes großen Momentes, wo Aphrodite aus dem Schaume des Meeres geboren ward, wo unter heitern Tänzen und Gesängen Zeus auf Kreta von den Nymphen groß gezogen ward, wo Leto auf der neu aus dem Meere emporgetretenen Insel von dem göttlichen Geschwisterpaare genaß; wo

*) Wie Goethe dazu gekommen sei, diese Namen schlangenbeschwörender Völkerschaften auf die Dämonen überzutragen, welche dieses Meeresfest feiern, weiß ich nicht zu sagen.

**) Wir leise Geschäftigen scheuen
Weder Adler noch geflügelten Leuen,
Weder Kreuz noch Mond,
Wie es oben wohnt und thront,
Sich wechselnd wägt und regt,
Sich vertreibt und todtschlägt,
Saaten und Städte niederlegt.

***) Ausdrücklich sagt Proteus zu Homunculus:
Komm geistig mit in feuchte Weite.

nung Goethe's lange im Zweifel geblieben zu sein, bis neuerdings die Gespräche mit Eckermann uns von seiner Mißbilligung auch der Schelling'schen Untersuchungen über jene Mysterien überzeugten.*) — In Wahrheit möchte Schelling's Deutung, die in den Kabiren eine aufsteigende Reihe geistiger Mächte erblickt, welche sich, vom Dunkel zum Lichte, vom Gestaltlosen zur Gestalt, vom Bewußtlosen zum Bewußtsein, von der Sehnsucht zur Befriedigung allmächtig hindurchdringend, ununterbrochen selbst erzeugen und gebären, — es möchte dieselbe nicht so weit, als man nach dieser polemischen Erwähnung meinen könnte, von Goethe's eigener Ansicht über organische Erzeugung und Gestaltenbildung abweichen. Wenn irgend einer philosophisch-mythologischen Theorie, so hätte der Dichter dieser durchaus geistvollen und gründlichen des tiefsinnigen Denkers getrost seinen Homunculus anvertrauen können, ohne die Gefahr, seinen Zweck zu verfehlen. Es ist auch wohl weniger die Deutung selbst, was hier bekämpft wird, als vielmehr nur die Neigung überhaupt, in diesen Ungestalten des pelasgischen Urmythus, in diesen in Geheimniß verhüllten vorolympischen Gottheiten den tiefern geistigen Gehalt und Kern der griechischen Mythologie zu entdecken. Goethe befürchtete von dieser Tendenz die Ablenkung des Blicks von dem, was ihm, und unstreitig mit Recht, als das Höchste und We-

Thales.
Das ist es ja was man begehrt:
Der Rost macht erst die Münze werth.

*) Eckermann II, S. 285.

sentliche erschien, von dem Momente der Schönheit und der Poesie in den gebildeten Göttern und Heroengestalten der späteren, eigentlich hellenischen Sagenkreise. Er wollte dem Irrthum entgegenarbeiten, von dem, zwar nicht jene Abhandlung Schelling's — diese nämlich scheint von ihm allerdings mißverstanden zu sein, — wohl aber Creuzer's Symbolik nicht ganz frei zu sprechen ist, als liege ein tieferer Sinn, eine reinere oder umfassendere Wahrheit, als liege mit Einem Worte das eigentliche Geheimniß der Herrlichkeit und geistigen Größe des griechischen Alterthums in den aus dem Morgenlande in die griechische Urzeit übertragenen Symbolen und Geheimlehren, mehr als in den Göttergebilden der Dichtung und der Kunst.*) Darum läßt er hier die samothracische Mysterienfeier als ein schattenhaftes, halb komisches Vorspiel dem eigentlichen, die Geburt der Aphrodite aus den Wogen nachbildenden Feste vorangehen, die Bedeutung jener Mysterien nicht eigentlich abläugnend, wohl aber sie gegen den höheren Werth der dichterischen Göttersage, wie billig, in den Hintergrund zurückstellend.

Zu den bedeutenden Zügen in dieser Scenenreihe gehört ferner der Gegensatz zwischen Nereus, dem Alten der Meerestiefe, der, zurückgeschreckt von dem Leichtsinn und dem Undank der Menschen, denen er sonst

*) In diesem Sinne läßt er die Sirenen ironisch singen:

Die Helden des Alterthums
Ermangeln des Ruhms,
Wo und wie er auch prangt.
Wenn sie das goldne Vließ, erlangt
Ihr die Kabiren.

die Zukunft verkündete, seinen Sinn nur noch auf das unwandelbare und ewig wiederkehrende Schöne und Gute gerichtet hält, und Proteus, der, auf der Oberfläche des Meeres hausend, jedem Neuen begierig nachgeht und durch unablässigen Gestaltenwandel und den Doppelsinn seiner Reden neckt und täuscht. Die Einführung des Proteus scheint bestimmt, vor einer solchen Auffassung des Neptunismus — des geistigen mehr noch, wie des physikalischen — zu warnen, welche statt der festen, begrenzten Gestalt den haltlosen, unablässig wechselnden Schein, das bestimmungslos Unendliche für den eigentlichen Kern des Werdens nimmt. Seine Erwiederung auf den begeisterten Hymnus der Telchinen, welcher die Herrlichkeit der Kunstgebilde feiert: daß „der Sonne heiligen Lebestrahlen todte Werke nur ein Spaß seien," darf mit Nichten für die eigene Meinung des Dichters genommen werden; noch weniger darf solches die an Homunculus gerichtete Warnung, „nicht nach höhern Orden, namentlich nicht nach der Menschengestalt zu streben."*) Freilich bleibt Proteus eine nothwendige Person in diesem Meeresdrama;

*) Vergl. damit Goethe's Aeußerungen in den Briefen aus Rom, Werke Bd. 29, S. 212. 213. 216. „Das Studium des menschlichen Körpers hat mich nun ganz. Alles Andere verschwindet dagegen." — „Das Interesse an der menschlichen Gestalt hebt nun alles Andere auf. Ich fühlte es wohl und wendete mich immer davon weg, wie man sich von der blendenden Sonne wegwendet." — „Meine titanischen Ideen waren nur Luftgestalten, die einer ernsteren Epoche vorspukten. Ich bin nun recht im Studio der Menschengestalt, welche das non plus ultra alles menschlichen Wissens und Thuns ist." — Eben da-

auch die Götterbilder des Alterthums müssen, um der höhern Freiheit des Geistes Platz zu machen und aus ihr wiedergeboren zu werden, dem unabwendbaren Schicksale der Weltgeschichte erliegen.*) Der elementarische Schein und Gestaltenwechsel ist zwar nicht unmittelbar die Geburt des Höchsten selbst, aber doch für jede solche Geburt ein nothwendiger Durchgang. Dies der Sinn des Zuges, daß Proteus es ist, welcher zunächst den Homunculus seiner Bestimmung entgegenführt. Die Bestimmung des Homunculus aber ist, am Muschelthrone der Galate, in der Umgebung der meerentstiegenen Schönheit zu scheitern, und scheiternd zur Geburt in die höhere Wirklichkeit des Tageslebens zu gelangen. Was nämlich dort zerschellt, ist nur das Glas, in welchem er gefangen gehalten ward; er selbst begegnet uns, — so ist ohne Zweifel die Meinung, die Intention des Dichters, — im dritten Acte wieder. Aus den wirren, doch mehr und mehr in Schönheit sich verklärenden Träumen dieser Walpurgisnacht erwacht der Geist; aus dem Streben, Ringen und Arbeiten, welches in den Bildern dieser Träume dargestellt ward, entspringt eine wirkliche Geistesschöpfung. — So muß die vollständigere Auf-

selbst heißt es gleich darauf: „das Höchste, was uns vom Alterthum übrig blieb, die Statuen.“

*) Doch, soll der Allgeist nicht im engen Haus verkümmern,
Muß mit dem falschen Schein die Schönheit selbst zertrümmern.

Rückert, die Weisheit des Brahmanen, ein Lehrgedicht, I, S. 8.

Lösung der Räthsel, die nach diesem allem in der Darstellung der Walpurgisnacht zurückbleiben, von uns jetzt in der Deutung der großen Allegorie des dritten Actes gesucht werden.

Den Zusammenhang des dritten Actes mit dem Vorhergehenden glauben wir auf keine andere Weise erschöpfender aussprechen zu können, als wenn wir die, vielleicht paradox scheinende, Behauptung wagen, daß die Helena, welche hier auftritt, eine und dieselbe ist mit der Galate, welche dort die Meeresgeister vor ihrem Vater Nereus vorübertrugen, Homunculus aber in Gestalt des Euphorion wiedererscheint. Wir glauben dies in demselben Sinne behaupten zu dürfen, in welchem Goethe selbst die Identität des Euphorion mit dem Wagenlenker des Maskenspiels im ersten Acte ausgesprochen hat. Die Person des Euphorion nicht minder, wie die Person jenes Wagenlenkers, ist eine Maske, in die sich ein und dasselbe ideale Wesen kleidet, und dieses Wesen ist das nämliche, welches wir, doch gleichfalls nicht in seiner eigenen, nicht in ausgebildeter, sondern in embryonischer Gestalt, als Homunculus kennen gelernt haben. In Bezug auf Helena haben manche Ausleger schon ausdrücklich die Frage aufgeworfen, ob sie für die wirkliche Helena der altgriechischen Mythologie, oder nur für einen Schatten, für ein Traumgebilde zu nehmen sei. Wir glauben die Antwort etwas anders stellen zu müssen, als sie bisher meist gestellt worden ist. Falsch wäre es jedenfalls,

das erste Glied jener Alternative dergestalt zu bejahen, daß das zweite dadurch ausgeschlossen würde. Unmöglich konnte es des Dichters Absicht sein, in gleicher Weise, wie etwa ein Tragiker des Alterthums hätte thun können, oder wie Goethe selbst in der Iphigenie thut, die mythische Erzählung in dem Momente aufzunehmen, wo Helena mit Menelaus nach Sparta zurückkehrt, und von da ab mit dem Anspruche fortzuführen, daß diese Fortführung für den Verlauf der Sage selbst gelten solle. Hätte er dies thun wollen, so hätte er zugleich dem Zaubermantel Faustens die Kraft beimessen müssen, ihn nicht nur in entfernte Räume, sondern auch in entfernte Zeiten zu tragen. Dies letztere nun würde in gewissem Sinne zwar einen guten Sinn geben, aber doch nicht in diesem, als ob dadurch das wirklich Geschehene im Zwischenraume der Zeiten, dasjenige, was zugleich als wirklich geschehen in der Dichtung selbst vorausgesetzt wird*), als ungeschehen gesetzt würde. Dies wäre eine logische Absurdität, welche die Grenzen auch jener Freiheit, die dem Dichter zugestanden ist, allzuweit überschritte. Die Zeit, in welcher die Dichtung spielt, kann, auch wenn sie, wie hier, nur im Allgemeinen, aber nicht streng geschichtlich bestimmt ist, nicht dergestalt aus den Fugen gerückt werden, daß ein Act des Drama hinter die ihm vorangehenden zurück in eine entfernte Vergangenheit verlegt würde.

*) Man denke an die Erzählungen des Chiron von der Helena in der classischen Walpurgisnacht.

Hierdurch nämlich würde zugleich alle dramatische Stetigkeit, würde jedes denkbare Verhältniß der Dichtung zur natürlichen Wirklichkeit abgebrochen. — Spielt nun aber das Drama in derselben Zeitreihe fort, in der es begonnen hat: so kann die Identität dieser Helena mit der mythischen Helena Griechenlands keine unmittelbare sein. Sie, diese Identität, überhaupt zu läugnen, wird uns zwar eben jenes Wort des Dichters bedenklich machen, welches die Möglichkeit einer poetischen Identität auch dessen, was nicht unmittelbar als identisch auftritt, so deutlich ausspricht. Auch die Helena des Dichters geradehin nur für den abgeschiedenen Schatten der alten Helena zu erklären, geht schon darum nicht wohl an, weil der Dichter selbst ein deutliches Bewußtsein darüber ausspricht, wie auch die Gestalt der antiken Helena nicht für eine historische Person, sondern für eine ideale Wesenheit zu gelten hat, deren Dasein und Gegenwart nicht durch eine gleiche Umgrenzung von Zeit- und Ortverhältnissen bedingt ist, wie das Dasein geschichtlicher Persönlichkeiten *). Es ist wirklich die griechische Helena, welche er auftreten läßt, und nicht ihr Schatten blos; ihre

---

*) So schon in der classischen Walpurgisnacht. Chiron sagt:

Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau,
Der Dichter bringt sie, wie er's braucht, zur Schau;
Nie wird sie mündig, nimmer alt,
Stets appetitlicher Gestalt,
Wird jung entführt, im Alter noch umfreit,
Kurz, den Poeten bindet keine Zeit.

Und Faust antwortet:

dichterische Gegenwart und Wirklichkeit wird am Schlusse des Zwischenspiels noch recht ausdrücklich von ihrem Dasein im Schattenreiche, in welches sie dort zurückkehrt, unterschieden *). Aber so wie die Helena der

---

So sei auch sie durch keine Zeit gebunden!
Hat doch Achill auf Pherä sie gefunden,
Selbst außer aller Zeit —

Dazu die besonders merkwürdigen Worte der Helena (S. 195):

Ich als Idol, ihm als Idol verband ich mich.
Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst.
Ich schwinde hin, und werde selbst mir ein Idol.

Der Mythus selbst hatte dieser Auffassung vorgearbeitet; nicht nur durch den in der eben angeführten Stelle (wo durch ein Versehen des Dichters das thessalische Pherä statt der Insel Leuke im Pontus Euxinus [vergl. Pausan. Corinth. 19, 11.] gesetzt ist) erwähnten Zug von der Liebe des Achill zur Helena, sondern insbesondere auch durch die aus Stesichorus und Euripides bekannte Sage von einer Doppelexistenz der Helena, ihres Scheinbildes zu Troja beim Paris, und ihrer selbst während der Zeit des trojanischen Krieges in Aegypten, eine Sage, die, wie Herodot (II, 116.) sehr richtig urtheilt, schon dem Homer wahrscheinlich nicht unbekannt war, sondern von ihm absichtlich unberücksichtigt gelassen ward. Auf diese Sage anspielend läßt auch unser Dichter die Phorkyas zur Helena sagen:

Doch sagt man, du erschienst ein doppelhaft Gebild,
In Ilios gesehn und in Aegypten auch.

*) So hat auch der Chor ein ausdrückliches Bewußtsein darüber, wie er aus dem Hades emporgestiegen ist und wieder dahin zurück muß. Solches Bewußtsein drückt sich nicht nur am Schlusse, sondern schon vorher in den Worten aus (S. 207):

Blinkt nicht der goldene Strahl
Heischend, gebietend uns wieder zurück
Zu dem unerfreulichen, grautagenden,
Ungreifbarer Gebilde vollen,
Ueberfüllten, ewig leeren Hades?

alten Dichter an mehren Orten zugleich geschaut werden und ihre lebendige Gegenwart empfinden lassen konnte, so ist auch der Mythus, den unser Dichter hier von ihr erfindet, nicht bestimmt, den alten, ächten Mythus Lügen zu strafen oder sich an seine Stelle einzudrängen, sondern er kann mit ihm gar wohl zusammenbestehen. Er läßt, von einem bestimmten Punkte des alten Mythus beginnend, die nämliche oder eine entsprechende Handlung in einem weit entfernten Zeitalter vorgehen, weil diese Handlung selbst und die handelnden Gestalten nur die Träger von Ideen sind, die in verschiedenen Zeitaltern als dieselben und doch als neue und ewig junge wiederkehren. Die Idealgestalt, welche hier Helena heißt, ist im Geiste selbst ewig und unsterblich, obwohl nicht zu allen Zeiten gleich lebendig, gleich ausdrücklich zur Erscheinung, zur Offenbarung kommend. Ihr Dasein in jener innern Welt, in jenem Schattenreiche ist ein anderes, als das erscheinende am Tageslichte, und doch bleibt ihr Wesen dasselbe; hier, wie dort, ist sie das Ebenbild der Aphrodite, Stellvertreterin dieser Gottheit im Reiche des Menschlichen. So wird hier das Auftreten der Helena in antiker, classischer Gestalt und Umgebung auf das befriedigendste erklärt und die Widersprüche, die darin zu liegen scheinen, geschlichtet, wenn wir es gelten lassen, daß der Dichter sie schon zuvor uns als die reizende Göttin der geistigen Meereswelt, als die in der geweihten Nacht in Begleitung aller Genien dieser Tiefe den Wogen entsteigende Galatea vorgeführt hat.

Wie die Gestalt der Helena und alle sie umgebenden, so ist auch die gesammte Handlung dieses Zwischenspiels eine symbolische. Den düster-gewaltigen Hintergrund dieser Handlung bildet die Eroberung, die Zerstörung Ilions, die wiederholt aus dem Munde der Helena und des Chores in Bildern geschildert wird, welche an Kraft und Erhabenheit keiner der Schilderungen nachstehen, die wir davon so vielfach bei alten Dichtern finden *). Es scheint unzweifelhaft, daß der Dichter in diese Bilder die große Anschauung von dem Falle, von dem Untergange des classischen Alterthums hüllen wollte, jene Anschauung, die ganz eben so den geschichtlichen Hintergrund für den geistigen Inhalt der Dichtung ausmacht, wie der Untergang Troja's für ihren äußerlichen Inhalt. Indem er dies that, bediente er sich nicht etwa der alten Sage zu einem ihr fremden Zwecke, sondern er entfaltete die in ihr selbst liegende Symbolik zu einer Bedeutung, die freilich die Alten nicht mit Bewußtsein in sie gelegt haben konnten, die aber, bei der weltumfassenden, in die entfernteste Zukunft nicht minder, wie in die früheste Urgeschichte hinausdeutenden Unendlichkeit des Sinnes jener großen Mythengebilde, keinesweges als eine ihr von Haus aus fremde anzusehen ist. Das Verhängnißvolle, Dämonische jener gewaltigen Begebenheit, für welches unser Dichter so ergreifende Worte, so plastisch gedie-

*) Z. B. im Agamemnon des Aeschylus, wo diese Bilder auf ganz ähnliche Weise, wie hier in der Helena, den Hintergrund der Handlung bilden.

an das Alterthum hier sich zur wirklichen alterthümlichen Gestalt herausgeboren und befestigt hat. Der ganze, von dem andern, modern gestalteten Theile auf das genaueste ausgeschiedene Theil des dritten Actes, der in den Formen der antiken Tragödie gedichtet ist, zeigt keine Spur von Einmischung moderner Denk- oder Sprechweise. Er zeigt sie selbst da nicht, wo äußerlich von modernen Gegenständen die Rede ist, wo die romantische Gestalt des Faustischen Schlosses und der Ritterschaar, die es bewohnt, umständlich beschrieben wird. — Helena selbst ist eine gediegene, durchaus plastische Gestalt, ohne die leiseren Züge individueller Charakteristik, welche erst die moderne Richtung auf das Innerliche und Subjective möglich macht, dagegen aber in der höchsten Würde, ja der Majestät des antiken Kothurns einherschreitend, mit welcher das rein Menschliche, ohne irgend ein Vertuschen oder Verkleistern seiner Schwächen und Mängel, zu umkleiden, bisher das Geheimniß hellenischer Kunst geblieben ist. Unser Dichter hat es verstanden, mit einer Kunst, die er selbst unter den Alten mit Keinem als nur mit Homer theilt, die Sonne dieser Schönheit auf eine Weise leuchten zu lassen, daß wir ihre Strahlen unmittelbar zu empfinden glauben und freiwillig in die lobpreisenden Gesänge des Chores und in die Huldigungen des Faust und des Lynkeus einstimmen. — Nicht minder entspricht der Chor gefangener Troianerinnen so sehr dem Begriffe, der Idee des tragischen Chores der Alten, daß man fast sagen möchte, es komme in ihm der Grund und die Bedeutung dieses Begriffs

sogar vollständigen, als in irgend einer einzelnen der uns erhaltenen griechischen Tragödien zur Offenbarung. Der Gegensatz von Gleichgültigkeit, von Nichtigkeit des Einzelnen, oder auch der Masse, wiefern sie aus Einzelnen besteht, und von idealer Würde, Erhabenheit des allgemeinen Geistes, der auf dieser Masse ruht und sie zu seinem Organe macht, — dieser Gegensatz, der sich in der moralischen Persönlichkeit des alten tragischen Chores zu einer stehenden, plastischen Gestalt, dem beharrlichen Gegenbilde aller persönlichen Heldengestalten des antiken Drama, herausgebildet hat, — kommt bei Goethe ausdrücklich zugleich als Gegensatz, in der Trennung und Unterscheidung seiner Momente zur Erscheinung. Mit unübertrefflich bezeichnender, aber zugleich mit seiner durchaus plastisch gediegenen, d. h. die allgemeinen Züge des Begriffs jener Persönlichkeiten vollständig ausführenden, aber nicht zugleich in die Innerlichkeit, die Subjectivität herabsteigenden, individueller nüancirenden Charakteristik schildert jene „schlachterzogene, mannlustige Mädchenschaar" sich theils selbst, theils wird sie von der Phorkyas geschildert. Seine dichterische Würde hat dagegen dieser Chor ganz eben so wie der alte, allein dadurch, daß er der lyrische Träger jener mythischen Erinnerungen ist, welche von allen Seiten her in die Handlung eingreifen, sie, so geistig, wie äußerlich, vervollständigen, und ihren im Dämmerlicht der Sagendichtung strahlenden Hintergrund bilden *). Auch diese Bestimmung

*) Man vergleiche über diese Bestimmung und Bedeutung

des Chores konnte in dem neuern, ausdrücklich über die Bedeutung der alten Kunstformen reflectirenden, dieselben zum Bewußtsein und zu den modernen Formen in Gegensatz bringenden Dichter deutlicher noch hervortreten, als bei den Alten selbst. Mit wie bewundernswürdiger Kunst unser Dichter dieses Vermögens sich bedient und in seinem Gebilde ein Muster aufgestellt hat, an welchem man das Gesetz und die Bedeutung des lyrischen Theils der antiken Tragödie mit nicht minderem Erfolg studiren kann, wie an den Mustern der Alten selbst: darüber geben die Chorgesänge von dem Untergange Ilions, von dem grausen, nächtlichen Gestaltenreiche der alten Götter, aus welchem Phorkyas emporgestiegen ist, von den kindischen Göttertthaten des Hermes, vom Dionysosfeste, ein zu laut sprechendes Zeugniß, als daß wir darüber ausführlicher Worte zu machen nöthig hätten. — Was endlich die dritte der auf den antiken Kothurn gestellten Gestalten, die Phorkyas betrifft: so wird schwerlich auch hier Jemand in Abrede stellen, daß Mephistopheles sich wirklich mit Fleisch und Bein in die gespenstische Persönlichkeit des alten Mythus hineingebildet hat und aus ihr heraus nicht in seinem eigenen, nordisch-romantischen, sondern in durchaus antik-hellenischem, oder, wenn man will, vielmehr in pelasgischem, ja ogygischem Charakter spricht. Wir haben bereits oben erinnert, daß die Tiefe der Anschauung, welche unser

des Chores im alten Drama, des Verf. System der Aesthetik Thl. 2, S. 336 f.

Dichter von der antiken Welt hat, es nicht zuließ, jenes Princip, welches er in seinem Mephistopheles verkörpert hatte, von derselben auszuschließen oder als ihr fremd und äußerlich darzustellen.

Die rhythmischen Formen der antiken Tragödie, der iambische Trimeter, der trochäische Tetrameter, und die künstlicher verschlungenen lyrischen Rhythmen der Chorgesänge, die strophischen und antistrophischen der größeren sowohl, als auch die einfacheren und minder gebundenen kleineren, sind, zwar mit Freiheit und ohne ängstlichen Zwang oder scrupulöse metrische Gelehrsamkeit, aber doch mit so großer Treue und Genauigkeit nachgebildet, als es, ohne dem Genius der deutschen Sprache Gewalt anzuthun, irgend geschehen konnte. Dasselbe gilt von den sprachlichen Formen und Wendungen, von dem Gebrauche der Bilder und Tropen, und von der scenischen Anordnung in der ersten Hälfte dieses Zwischendrama. In der zweiten Hälfte freilich muß die letztere, eben so wie mit ihr zugleich, wenigstens in dem Munde der neu auftretenden Personen, die sprachlichen und rhythmischen Formen, der romantischen Umgebung weichen. — Die Fiction, als gehe die Handlung wirklich in Griechenland vor, und zwar die erste Hälfte in der alten Homerischen Umgebung des Hauses der Tyndariden zu Sparta, ist eben so zu nehmen, wie die Einführung der antiken Persönlichkeiten. Der Geist schafft sich seine Natur, seine Umgebung, wie er sie bedarf; er verjüngt die veraltete und ruft die längst versunkene aus ihren Trümmern hervor. Wirklichkeit und Traum verschwimmen

in der Dichtung dergestalt in einander, daß man die Gestalten, die sie uns vorführt, weder dem Gebiete der Wirklichkeit, noch dem Traumgebiete zuzählen kann, eben weil sie keinem von beiden ganz, sondern beiden zugleich, oder vielmehr dem beide vereinigenden Gebiete einer höheren, idealen Wahrheit angehören.

Dem classischen Charakter dieser Scenen scheint es freilich Eintrag zu thun, daß dieselben nicht unter sich ein abgeschlossenes Ganze bilden; daß sie durch Reden und Darstellungen von ganz entgegengesetztem Charakter unterbrochen, und nur durch Vermittelung dieser in die Gesammthandlung des großen Drama eingeflochten werden. Goethe selbst hat, sogleich bei der ersten Conception der Helena *), sein Bedauern darüber ausgesprochen, „das Schöne in der Lage seiner Heldin zunächst in eine Fratze verwandeln zu sollen;“ er bezeugt dort die Neigung, „eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen.“ Dennoch müssen wir Bedenken tragen, in die Klage einzustimmen, daß Letzteres nicht wirklich geschehen ist. Uns will es scheinen, als ob das Gelingen des kühnen Wagnisses wesentlich durch den Zusammenhang, in welchem es unternommen ward, bedingt, als ob mithin die fragmentarische Gestalt, die Unvollendung dieser Scenen nicht zufällig, nicht ein Mangel an ihnen, sondern wesentlich und nothwendig sei. Das Zeitalter der hellenischen Poesie ist unwiederbringlich vorüber; Nachbildungen dieser Poesie, in denen nicht zugleich eine höhere Idee

*) Briefwechsel mit Schiller, Thl. V, S. 306.

lebendig ist, die vermöge ihrer Eigenthümlichkeit nothwendig auch eigenthümliche Formen mit sich bringt, sind todte Kunststücke, nicht ächte, vom Genius eingegebene Dichterwerke. Solch ein Kunststück wäre auch Helena geworden, wenn der Dichter sie gewaltsam zu einer selbständigen Tragödie hätte umprägen wollen. Das reine, ungemischte Auftreten der antiken Formen und des antiken Geistes ist in ihr wesentlich motivirt durch die Gesammtidee der Dichtung, in welcher die Vermählung des antiken Ideales mit dem romantischen ausdrücklich enthalten ist. — Es ist nämlich zu sagen, daß diese Vermählung hier in dem Gedichte nicht blos dargestellt, sondern wirklich vollzogen wird; daß Helena nur darum wirklich in ihrer eigenen antiken Gestalt auftritt, um die feierliche Handlung zu begehen, die nur einmal, und nie wieder, begangen werden kann. In demselben Sinne, in welchem wir oben sagten, daß der vom Dichter mit so geheimnißvollem Ernst angedeutete Zeitpunkt der classischen Walpurgisnacht das eigene Zeitalter des Dichters ist: in demselben Sinne können wir hier sagen, daß nur bei Goethe, und nur in dieser Dichtung, der Vermählungsact der antiken mit der modernen Poesie dergestalt gefeiert wird, daß beide sich, wie zwei Personen verschiedenen Geschlechts, ausdrücklich unterschieden, ausdrücklich entgegengesetzt gegenüberstehen, und dennoch ihre Vereinigung finden. Nur ein solcher, nicht im figürlichen, sondern im eigentlichen Wortsinne einziger Moment rechtfertigt jene Geistesbannung einer abgeschiedenen Gestalt, welche sich der Dichter hier erlaubt.

Der einzig mögliche Verlauf der Handlung aber ist, wie eben hieraus erhellt, der wirklich hier erfolgende, mit dem Abbrechen der classischen Dichtungsformen nothwendig verknüpfte. Jeder andere würde den Anfang, statt ihn zu einem, wie innerlich, so auch äußerlich ihm entsprechenden Ende zu führen, vielmehr Lügen gestraft haben.

Daß das vermittelnde Wesen, durch welches die Vermählung zu Stande kommt, der in die Gestalt der Phorkyas verkleidete Mephistopheles ist, dies hat der Dichter mit großer Weisheit so angeordnet. Freilich hätte weder der Satan der christlichen Sage diese Rolle spielen können, noch auch, in der Weise, wie es hier geschieht, der Graien eine der antiken Mythologie; wiewohl letztere allerdings dem Perseus sich gezwungen hülfreich erweisen. Aber wie Goethe die Gestalt des Mephistopheles gefaßt hatte, so gebührte in doppeltem Sinne ihm diese Vermittlerrolle. Sie gebührt ihm zunächst mehr äußerlich, als Diener und hülfreichem Beistande des Faust; sodann aber, in einem tieferliegenden, innerlichern Sinne, als dem Princip der Verneinung, welches, wie in allen andern Uebergängen und Gestaltenverwandlungen, so unstreitig auch in der Umgehung der alten in die neue Zeit thätig ist und die Hand im Spiele hat. Zwar handelt es sich in der Dichtung selbst nicht unmittelbar von dem Untergange des Alterthums, von der Zerstörung seiner künstlerischen und geschichtlichen Gestaltenwelt. Dieser Untergang wird als ein längst Vergangenes, unter dem Bilde der Zerstörung Ilions nur in der Ferne, im Hintergrunde

des großen Gemäldes gezeigt. Nicht also als die zerstörende Macht tritt Mephistopheles hier auf, und so, wie wir ihn im bisherigen Verlaufe der Dichtung kennen gelernt haben, werden wir ein solches Auftreten auch nicht von ihm erwarten. Er ist vielmehr nur diejenige Verneinung, die, wie in der Poesie das Princip der Ironie, des Witzes und des Humors, dem Positiven, ohne es zu vernichten, zur Seite geht und, indem sie es hindert, das zu sein, was es für sich allein sein möchte, dasselbe seiner Bestimmung in einem höhern Ganzen entgegenführt. So erweist jener metaphysische Geist hier in antikem Gewande sich als der schadenfrohe Dämon, der zwar das Wiederaufleben der idealen Gestalten des classischen Alterthums weder hindern kann, noch, da er selbst sich auch dort wiederfindet, hindern will, aber aus ihrer eigenen Mitte heraus die Nothwendigkeit ihres abermaligen Untergangs, oder, denn nur dadurch vermögen sie sich vor dem völligen Untergange zu retten, ihres Aufgehens in einer andern Gestaltensphäre zum Bewußtsein bringt. — Daß zu diesem Behufe, als die Maske, in die sich Mephistopheles hüllt, eine jener halbtitanischen Ungestalten, die im Hintergrunde der hellenischen Mythologie finster drohend ruhen, thätiger eingreift, als dies irgendwo in der antiken Dichtung selbst der Fall ist: darin erblicken wir nicht einen kümmerlichen Nothbehelf des Dichters, sondern selbst einen bedeutsamen Zug. Man hat bemerkt, daß in der griechischen Mythologie eben jener düstere Hintergrund es ist, welcher dieselbe in eine Beziehung zu der romantischen

Welt und Dichtung bringt, indem er ihr selbst einen gewissermaßen romantischen Charakter ertheilt. Wir können in diese Bemerkung einstimmen, indem wir jedoch dabei erinnern, daß es nicht nur die negative Seite der Romantik, das in dieser ausdrücklicher, als in der antiken Idealwelt hervortretende nächtliche Princip des Gespenstischen, Bösen und Häßlichen ist, dem jene Verwandtschaft zu gelten scheint. Dies zugestanden aber kann man es nicht anders, als in der Idee, aus der diese Dichtung hervorgegangen ist, begründet finden, daß in der modernen Wiedererweckung der antiken Mythenwelt das Geschlecht des Phorkys und andere diesem Geschlecht verwandte Ungethüme sich auf eine Weise hervorthun, wie sie es im Alterthum selbst keineswegs vermochten.

Was nun den übrigen, den in modernen Formen sich einherbewegenden Theil dieser „romantisch-classischen Phantasmagorie" betrifft, — der indeß in der zweiten Hälfte dieses Actes noch immer und jedesmal zum Vortheil für den Adel und die Hoheit der Dichtung, von den classisch-antiken Partien unterbrochen wird: — so muß man gestehen, daß der Dichter denselben nicht ganz auf gleicher Höhe mit jener Dichtung antiken Gepräges zu halten vermocht hat. — Das Bewußtsein dieses Sinkens drückt sich sogleich beim ersten Auftreten des Faust in dem Geständnisse aus: den hohen Gast nicht würdig bewillkommnet zu haben, weil Lynkeus, der Thürwärter, von dem Glanz der ungeheuren Erscheinung geblendet, die von fern herannahende zu melden unterlassen hatte. Durch diese Wen-

rung, durch dieses ausdrückliche Bewußtsein über die Schranke, die ihm hier gezogen ist und die er mit Anstrengung seiner höchsten Kraft nicht zu überschreiten vermag, gelingt es dem Dichter, die wunde Stelle seines Gedichtes zu verhüllen und den Tadel selbst, der ihn hier zu treffen scheinen könnte, in ein Lob zu verwandeln. — Den Schuldigen sollte der Richterspruch des Todes treffen; — d. h., es hätte der Schwäche dieser von dem Strahl der antiken Schönheit überwältigten Romantik gebührt, jener gegenüber gänzlich unterdrückt zu werden; — aber Helena schenkt ihm, weil sie zur Schuld die Veranlassung war, das Leben, welches Lynkeus sogleich benutzt, die in den Gewölben der Burg verborgenen Schätze vor der Herrlichen zusammen zu häufen und, mit Faustens Einstimmung, ihr zu eigen zu geben. Man sieht, daß auch dies eine Fortsetzung jener Allegorie ist, in welcher die Dichtung sich selbst bespiegelt und ihr eigenes Wesen zum Bewußtsein bringt. — Das Werk ihrer Milde und ihrer Huld zu vollenden, steigt Helena jetzt selbst von dem Kothurn des antiken Trimeters herab und spricht in den fünffüßigen Jamben des modernen Drama, ja sie bemerkt den Reim in den Reden des Lynkeus und läßt sich von Fausten selbst so zu sprechen lehren. Der Chor indeß behält fürerst seine alte Redeweise bei, und läßt, was zwischen Helena und Faust sich begiebt, in einem herrlichen Gesange als ein antiken Sinnes- und Dichtweise durchaus Gemäßes erscheinen. Die Reimverse dagegen, in denen Faust erst seine ritterlichen Krieger ordnet, um sie zum Kampfe gegen

ment, ja sein Dasein, sein Selbst ausmacht. Wo sonst sollten wir dieses geistige Erzeugniß aus der Verbindung des antiken und des romantischen Geistes, diesen Sprößling der Liebe zweier Welten zu einander und ihrer geistigen, dichterischen Vereinigung suchen, wenn nicht in der eigenen Poesie unsers Dichters, die in der Schöpfung dieser Gestalt zu ihrem höchsten Selbstbewußtsein gelangt ist, und ein lebendiges Bild ihrer selbst uns gegeben hat?

Zu dieser allgemeineren, dem Gedankengange der Dichtung wesentlichen und aus ihm von selbst hervorgehenden Bedeutung hat jedoch der Dichter, einer zufällig sich ihm darbietenden Veranlassung folgend, noch eine speciellere, mehr episodische gesellt. Die auf den vorhin erwähnten Chorgesang nachfolgende Scene, in welcher wir Euphorion selbst auftreten sehen, (— so nämlich nennt Goethe den wunderbaren Knaben, auf ihn die mythische Gestalt jenes Euphorion übertragend, welchen der dem Schattenreiche entstiegene Achill mit Helena erzeugt haben soll), weicht nicht nur durch ihre modernen Versformen, sondern auch sonst vielfach im Ton und Haltung von der früheren ab, deren Andeutungen sie ausführt. Sie scheint beträchtlich später, als jene gedichtet zu sein, und die neue Wendung, die von vorn herein nicht in jenen Andeutungen lag, erst in sie hineingetragen. Euphorion, dem schon dort geweissagt worden war, daß bei seinen kühnen Sprüngen doch freier Flug ihm versagt sey, daß in der Erde die Schnellkraft liege, die ihn aufwärts treibt, und er sich durch Berührung der Erde, dem Antäus gleich, stets

neu wieder zu stärken habe (— ein Bild des Gesetzes der ächten Poesie, die bei ihrem kühnsten Aufschwunge den Boden der natürlichen Wirklichkeit nie ganz verlieren darf); wir sehen ihn in dieser Scene bei immer steigender Keckheit seines wilden Emporstrebens jener Vorschrift vergessen und, den Versuch freien Fluges wagend, das Schicksal des Ikarus erleiden. In dem darauf folgenden Chorgesange giebt der Dichter zu verstehen, daß es eine bekannte Gestalt ist, die wir todt vor uns liegend erblicken: die Gestalt des Dichters Byron, dessen Doppelschicksal als Mensch und als Dichter in der Maske des Euphorion geschildert werden sollte.

Hier nun kann es leicht scheinen, als ob diese Anspielung auf eine bestimmte, geschichtliche Gestalt dem Zusammenhang der Dichtung fremd bleibe und durchaus der Willkühr des Dichters angehöre. — Das nächste äußerliche Motiv wird man leicht in dem Hinblick auf die Ereignisse erkennen, die in neuester Zeit Griechenland zum Schauplatze eines geschichtlichen Kampfes gemacht, und die Hoffnung einer Wiedergeburt des hellenischen Volkes geweckt haben. Schon in den vorhergehenden, kriegerischen Scenen, in den Reden Faust's beim Kampfe gegen Menelaus war diese Hindeutung unverkennbar; eben sie aber lenkte den Blick auf jene düster erhabene Dichtergestalt, deren Schicksal an jene Ereignisse so verhängnißvoll geknüpft ist. Allein dieser äußere Zusammenhang rechtfertigt den Mangel eines inneren und wesentlicheren nicht, rechtfertigt die Gewaltsamkeit nicht, mit der an die Stelle des

Begriffs einer solchen Poesie, die als Sprößling einer Vermählung des antiken und des romantischen Geistes in Wahrheit betrachtet werden darf, das Bild eines Dichters eingedrängt wird, in welchem man jede Spur einer Einwirkung des antiken, hellenischen Kunstideales vergebens sucht.

Es wäre vergebliche Mühe, an dieser Stelle unsern Dichter von jedem Tadel befreien und den Vorwurf einer Vermischung ungleichartiger, dem Zusammenhange des Ganzen zum Theil widerstrebender Elemente von ihm abwälzen zu wollen. Muß man doch, wenn man aufrichtig sein will, gestehen, daß auch der Wechsel der Rhythmen und Redeformen sich in diesen Stellen, wie überhaupt in der zweiten Hälfte dieses Zwischenspieles, nicht ganz zu reiner Harmonie verschmolzen hat, daß gar manche Dissonanzen und gewaltsame Uebergänge geblieben sind, durch welche sich der feinere Sinn empfindlich genug getroffen findet. Doch giebt es einen Gesichtspunkt, von dem aus betrachtet die Einführung des britischen Dichtertitanen, wenn nicht genau an dieser Stelle, so doch in die Faustdichtung überhaupt, allerdings sich auch in tieferem Sinne motivirt, ja als das Werk eines genialen, großartigen Blickes erscheint. Zwischen ihm und dem Helden unserer Dichtung, so wie diesen mehr freilich die Sage, als unser Dichter faßte, besteht eine unverkennbare, geistige Wahlverwandtschaft. Byron ist, möchten wir sagen, ein wirklicher, geschichtlicher Faust; der tiefste, innerste Sinn der Sage hat vielleicht noch in keiner bekannten geschichtlichen Erscheinung sich so

vollständig bethätigt, wie in diesem gewaltigen, aber eben so unseligen, als gewaltigen Geiste. Wer da wissen will, was unsere Voraltern meinten, wenn sie von einer schwarzen Magie sprachen, die alle Geister der Hölle, in das lockende Gewand der Paradiesesgestalten gehüllt, an die Oberfläche der irdischen Welt, in die Umgebung der Menschen heraufzuzaubern wisse: der versenke sich in die Tiefen dieses Geistes, auf dessen Dichtung, so unwiderstehlich anziehend, ja sirenenartig bezaubernd sie zu wirken vermag, doch Allen, auch die nur unvollständig ihr Wesen durchschauen, ein geheimnißvoller Fluch zu ruhen scheint, der die tiefer Eindringenden nicht selten mit einem namenlosen Entsetzen, mit einem Grauen, das nicht von dieser Welt ist, ergriffen hat. — Gleich Faust ist Byron ein contemplativer Geist, nicht ein nach außen handelnder; darum kein Bösewicht, kein Verbrecher im gemeinen Wortsinne. Aber eben dies ist die Bedeutung der Sage, die sich an ihm so furchtbar bewährt findet, daß es auch eine Sünde des Gedankens, eine Verworfenheit des weltdurchdringenden Schauens und Dichtens giebt; daß auch die mächtigste Intensität des Talentes, die reichsten Gaben des Genius nicht vor der Hölle schützen, die ihren Sitz in den Tiefen des Geistes hat. Goethe, dessen, die Kraft der weißen, nicht der schwarzen Magie führender Genius namentlich in der späteren Hälfte seines Dichterlebens von der Beschäftigung mit jener dämonischen Nachtseite der Natur und der Geisterwelt entschieden abgewandt war, hat die Erscheinung Byrons in diesem

Sinne nicht vollständig begriffen; eben so wenig, wie er die Sage des Faust in ihrer eigentlichen Bedeutung erfaßt und dargestellt hat. Sein Verhältniß zu jenem hochmerkwürdigen Zeitgenossen lernen wir ausführlich aus den, jetzt im 46sten Bande seiner Werke*) zusammengestellten Aufsätzen, und aus seinen Gesprächen mit Eckermann kennen. Wir finden dort den Ausdruck der staunenden Bewunderung des eminenten, „über alle Begriffe das Vergangene sowohl als auch das Gegenwärtige, und im Gefolge dessen auch das Zukünftige mit glühendem Geistesblicke durchdringenden," wahrhaft „unbegrenzten," — aber auch „zur eigenen Qual geborenen" Talentes, das sich „neue Regionen erobert, zu einer Wirkung, die von keinem menschlichen Wesen vorauszusehen." Das „Hypochondrische und Negative," was Goethe'n an diesem Talente allerdings nicht entgeht, betrachtet er jedoch als Eigenschaften, von denen er auch befreit gedacht werden könnte, und dann „wäre er so groß wie Shakespeare und die Alten." Einen noch tiefern Blick in Byrons Wesen enthält die Aeußerung: „er sagt mehr, als man möchte, er sagt die Wahrheit, allein es wird einem nicht wohl dabei und man sähe es lieber, daß er den Mund hielte," denn „es giebt Dinge in der Welt, die der Dichter besser überhüllt als aufdeckt." Dies aber wird eben als Byrons innerster Charakter erkannt: „man würde ihn vernichten, wenn man ihn anders wollte." — Im Allgemeinen aber findet unser Dichter in jenem britischen

*) S. 211 ff.

Riesen eine „Excentricität, die um so auffallender sein mußte, als ihres Gleichen in vergangenen Jahrhunderten nicht wohl zu entdecken gewesen — (d. h. nicht in der Geschichte jener Jahrhunderte; die Sage bietet allerdings Analoges dar) — und die Elemente zur Berechnung einer solchen Bahn völlig abgingen." — Vorzüglich nun diese „Excentricität" des Byron'schen Talentes ist es, was Goethe in der Gestalt seines Euphorion versinnlicht; durchaus übereinstimmend mit seiner Behandlung der Faustischen Sage, in der seine milde und verklärende Poesie das Böse, Verruchte und Dämonische gleichfalls nur als ein Excentrisches darstellt. Das eigentlich Bemerkenswerthe bei dieser dichterisch-allegorischen Einführung der Gestalt des Lord Byron, das wahrhaft Geniale dieser Einführung liegt nach diesem allem darin, daß Goethe, ungeachtet seines mangelhaften Verständnisses sowohl der Faustischen Sage, als der Byron'schen Poesie, dennoch die geheimnißvolle Verwandtschaft beider herauszufühlen verstand. Das Denkmal, welches er dieser Verwandtschaft setzte, würde bei vollständigerem Verständniß des Dargestellten allerdings in mancher Beziehung anders ausgefallen sein, und auch die Art und Weise der Einführung dieses Denkmals in die übrige Dichtung würde sich hiernach modificirt haben. Dennoch bleibt eben dies der Gesichtspunkt, in den man eingehen muß, um die Intention unsers Dichters an dieser allerdings auch so nicht tadelfreien Stelle gerecht zu würdigen.

Die Katastrophe, die hiernach mit Euphorion erfolgt, die nach der ursprünglichen Bedeutung dieser

Gestalt schwerlich so hätte erfolgen können, hat der Dichter benutzt, um den Schluß der Phantasmagorie zu motiviren. Von diesem Schlusse selbst bin ich geneigt zu glauben, daß er, von den Worten an, mit denen Panthalis aufs neue die Tetrameter eröffnet, früher schon, unabhängig von jener Episode, entworfen war, aber so freilich außer Zusammenhang mit dem Vorangehenden blieb und eine Lücke ließ, welche auszufüllen der Dichter noch als seine Aufgabe betrachten mußte. Daß Helena in den Hades zurücksteigen, der Chor in die Elemente zerfließen muß: diese Nothwendigkeit ergiebt sich auch unabhängig von dem tragischen Schicksal des Euphorion aus der Conception des Ganzen, in dessen Sinn es keineswegs liegen konnte, daß die ideale Heroine des Alterthums in persönlicher, leiblicher Gegenwart bleibend unter den Menschen wandeln sollte. Aber aus eben dieser Conception scheint sich zu ergeben, daß Helena, statt den Euphorion nach sich zu ziehen, vielmehr nur der freiern Entfaltung dieser Dichtergestalt hätte Platz machen müssen. Wir müssen, um diesen — durch beide noch übrigen Acte des Drama nachwirkenden und ihren Charakter bestimmenden — Abfall von dem, was uns als ursprüngliche Idee der Dichtung erscheint, zu erklären, ein wirkliches Unvermögen des Dichters annehmen, dieselbe in Ausführung zu bringen. In der That auch wird eine einigermaßen genauere Erwägung dessen, was zur weitern Verfolgung jenes Gedankens erforderlich gewesen wäre, jeden Einsichtigen von dessen Unausführbarkeit überzeugen. Euphorion wäre an die Stelle nicht blos

der Helena, sondern auch des Faust getreten; neben ihm hätte keine der bisherigen Figuren des Drama Platz gehabt, und aller concrete Inhalt wäre in einer hohlen Selbstbespiegelung des Gedichts und des Dichters aufgegangen. Mit Recht hat es daher Goethe vorgezogen, an der von uns eben bezeichneten Stelle, wenn auch nicht ohne einige Gewaltsamkeit, den natürlichen Fortgang der Handlung abzubrechen. Das Schicksal des Euphorion wird dadurch auf entsprechende Weise, wie wir ein Aehnliches vorhin von der Gestalt des Lynkeus bemerkten, von selbst zum symbolischen Ausdruck für das Unvermögen der Dichtung, die Gestalt, in welcher sie ihr eigenes Wesen versinnbildlicht hat, festzuhalten und angemessen durchzuführen. Statt der persönlichen Gestalt des Euphorion führt uns dagegen der Dichter zum Schlusse in den Tetrametern des Chores die Bilder eines reichen und üppigen Gesammtlebens der Poesie vor, in welches die Bestandtheile der antiken Poesie als Elementargeister eingehen. Dies nämlich ist offenbar die Bedeutung jener herrlichen Sinnbilder; auch sie sind, wie alles ihnen Verwandte in dieser Dichtung, nicht von Leiblichem, sondern von Geistigem zu verstehen. In selbständiger, persönlicher Gestalt vermag das Alterthum, vermögen seine Kunstgebilde und Ideale nicht bleibend in Mitten einer ihnen entfremdeten Welt Dasein und Bestand zu gewinnen. Diese Gestalten gehören dem Hades, das heißt dem Gedächtnisse und der Wissenschaft an, wo sie, als Schatten zwar, aber doch in unvertilgbarer Persönlichkeit feststehen und wandeln. Durch die in

bestimmter, vom Schicksal verhängter Zeit erfolgte Wiederbelebung dieser Gestalten ist indessen dies erreicht, daß die elementarischen Wesenheiten, welche die Gesammtatmosphäre der Poesie und des Lebens im classischen Alterthume ausmachten, nicht mit ihnen in den Hades zurückkehren, sondern in die Elemente des modernen Geisteslebens sich vertheilen und hier, unpersönlich zwar, aber doch lebendig fortbestehen. — Der Gedanke, ob es etwa mit den individuellen Menschengeistern sich analog verhalten möge; ob nicht auch bei diesen gar wohl sich denken lasse, daß nur Verdienst und Treue die Person wahre, was aber keinen Namen sich erwarb, noch Edles will, den Elementen angehöre und hinfahren müsse: dieser Gedanke bot hier dem Dichter so ungesucht und wie durch Eingebung sich dar, daß es uns nicht Wunder nehmen darf, wenn wir ihn auch anderwärts darauf zurückkommen und ihn mit Liebe hegen und weiter ausbilden sehen.*)

Durch dieselbe Wendung, welche den Schluß des dritten Actes schneller, als es nach dem Vorhergehenden den Anschein hatte, herbeiführt, gewinnt der Dichter für die zwei übrigen Acte Raum, seinen Helden in eine andere Umgebung, in andere Verhältnisse und Thätigkeiten zurückzuführen, und den Faden wiederaufzunehmen, den er am Beginne des zweiten Theils der Tragödie angeknüpft hatte. — Wir sehen

*) Eckermann II, S. 56.

bei Eröffnung des vierten Actes Faust von einer Wolke auf ein Hochgebirge getragen; die Wolke strebt zurück und wird in ihren wogenhaften Wandlungen seinem zugleich entzückten und beruhigten Sinn ein Aetherbild der großen Vergangenheit, welche nicht für ihn verloren, sondern seinem Geist und seinem Streben, wohin dieses sich fortan auch wende, auf ewig gewonnen ist. Wie in diesem Monologen des Faust ein Anklang der Studien über Wolkenbildung, denen unser Dichter eine Zeitlang so eifrig obgelegen hatte,*) von ihm benutzt und in die Sphäre geistiger Bedeutsamkeit hinübergespielt wird: so enthält das nachfolgende Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles eine nochmalige Discussion der geologischen Frage, diesmal in der Absicht, an die neptunistische Gesinnung des Helden die nunmehr erwachte Hinneigung desselben zu einer praktischen Lebensthätigkeit im edleren Sinne zu knüpfen. Mephistopheles macht Fausten gegenüber den Vertheidiger des Vulcanismus, doch nicht ohne das über der Einseitigkeit dieser Ansicht schwebende ironische Bewußtsein, welches diesen Charakter, wie Goethe ihn gefaßt hat, allenthalben auszeichnet und alle seine Reden und Handlungen über die Gemeinheit erhebt. Auch hier also ist, was er für die vulcanistische Theorie sagt, vielmehr als Lüge und Sophisma, wie als einfacher Irrthum zu fassen; so gefaßt, enthält es in wenig Worten die geistreichste und schlagendste Charakteristik, die von jener unserm Dichter so verhaßten Ansicht

*) Werke, Bd. 51, S. 201 ff.

irgend gegeben werden konnte. — Es versteht sich, daß in der Verhandlung der Frage, die hierauf folgt, was jetzt für Faust zu thun sei, Mephistopheles ein seiner theoretischen Naturansicht entsprechendes, auf eine analoge Ansicht der Kräfte, die im Menschenleben wirken und dasselbe gestalten, begründetes Gutachten über das Wünschens- und Begehrenswerthe im praktischen Leben abgiebt. Faust aber läßt sich diesmal durch die verlockenden Reden seines Gesellen nicht irre machen. Er beharrt bei seinem Entschlusse, kräftiger, menschenbeglückender Thätigkeit fortan sein Leben zu widmen, den unfruchtbaren, aufrührerischen Meereswellen (auch dies, wie sich bald zeigt, im geistigen nicht minder, wie im leiblichen Sinne) einen Boden abzugewinnen, und diesen in rastlos fortschreitender Cultur zur Stätte des reichsten menschlichen Daseins umzuschaffen. Er fordert von Mephistopheles Förderung dieses Unternehmens, und giebt dadurch dem Letzteren, eben so wie dem Dichter, Gelegenheit, die Handlung fürerst noch einmal in jene der früheren Dichtung homogenere Sphäre, wo Mephistopheles sich als wirkendes Princip bethätigen kann, hinüberzuspielen.

Ehe wir ihm dorthin folgen, finde über die Wendung, die wir hier den Gang des Stückes nehmen sehen, noch eine allgemeine Bemerkung Platz. — Keinem aufmerksamen Betrachter der Werke unsers Dichters wird die auffallende Verwandtschaft entgehen, in welche durch diese Wendung der Schluß des Faust zu dem Schluß des andern großen Werkes, in welchem Goethe neben diesem das Gesammtergebniß

seines Dichterlebens niedergelegt hat, der Lehr- und Wanderjahre Wilhelm Meisters, gesetzt wird. Auch dort sehen wir den Helden aus einer idealen in die reale Sphäre herabsteigen und die höchste Bestimmung seines Lebens in einem Berufe finden, den er nicht ohne Entsagung, ohne Verzichtleistung auf den unmittelbaren Genuß jenes Idealen, auf das früher sein Streben ging, erreichen kann. — Es ist bekannt, wie befremdlich den damaligen Zeitgenossen unsers Dichters, die sich von Ihm am wenigsten dessen versehen hatten, diese Wendung erschien; ja wie wenig daran fehlte, daß man ihn einer Art poetischen Selbstmordes anklagen zu müssen meinte.*) Das Aehnliche, was wir hier im Faust gewahren, zeigt, daß jene Wendung wenigstens nicht aus einer zufälligen Grille des Dichtens stammen kann; daß sie tiefer in dem Zusammenhange seiner sittlichen Weltanschauung begründet sein muß. Wenn auch für Faust, zugleich mit der Göttergestalt der Helena, deren Gunst er einen Augenblick, den höchsten seines Lebens, genossen hatte, alle Jugendträume, alle Lust an der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Idealen dahinschwindet; wenn auch Er nicht in einem verzweifelten Augenblicke dieser Lust entsagt, sondern, durch ihre Erinnerung beseligt und sie fest im Busen bewahrend, mit Besonnenheit und Ueberzeugung sich einer realen Lebensthätigkeit zuwendet: so steht dies in allzu deutlichem Zusammenhange mit

*) Man denke an Novalis bekannte Aeußerungen über Wilhelm Meister, in seinen Fragmenten.

der Rettung seiner Seele, der ihn der Dichter zuzuführen beschlossen hat, als daß man auch hier diese Wendung für eine gleichgültige oder willkührliche halten könnte. Offenbar hat Goethe sowohl hier, als allerdings auch im Meister, einem gewissen praktischen Realismus huldigen wollen, dessen Bekenntniß durch Wort und That sich auch sonst mehrfach in seinen Werken, in den Denkmalen seiner spätern Lebensperiode vorfindet. Nicht von einer Verleugnung des höchsten Werthes der Poesie, der Kunst und Wissenschaft und alles Idealen kann natürlich hier die Rede sein, sondern nur davon, daß der Dichter für den einzelnen Menschen einen von seinem Verhältnisse zu diesem Idealen, von seinen Fähigkeiten für dasselbe oder seinem Besitz idealer Güter unabhängigen, sittlichen Halt für das Leben verlangt, einen solchen, wie ihn nur eine geregelte, klare, beharrlich auf das Aeußere gerichtete und dort das Gute und Rechte bezweckende Thätigkeit gewähren kann. Durch diese Thätigkeit erst soll sich der ideale Gehalt des Lebens dem Individuum vermitteln. Alle unmittelbare Gegenwart idealer Elemente in dem einzelnen Zeitaugenblicke, aller eigentliche Genuß, den wir in solcher Gegenwart finden, soll als etwas Gegebenes, als ein Geschenk von Oben betrachtet werden, das sich nicht erzwingen oder erarbeiten läßt, durch das mithin auch das Leben nicht im eigentlichen Sinne ausgefüllt werden kann. Dies jene Lehre der Entsagung, welche Goethe als die Summe aller wahren Lebensphilosophie seinen „Wanderern" mitgegeben hat, und die auch sein Faust

sich zum Bewußtsein bringen muß, um die Genossenschaft des Teufels entbehren zu lernen.

Die Basis und Stätte indeß zu der Wirksamkeit, die er ersehnt, soll dem Faust noch in der bisherigen Weise seines Thuns und Treibens durch Mephistopheles gewonnen werden. Um sie zu erlangen, muß er sich mit den Mächten dieser Welt, die über das Aeußere gebieten, darum vertragen; und hier ist, wie wir wissen, der eigentliche Tummelplatz für Mephistopheles. Dieser weiß auch alsbald Rath zu schaffen. Ihm ist nicht verborgen geblieben, daß der Kaiser, er, dem vor ihrem letzten Abenteuer sie Beide durch das Gespenst des Papiergeldes eine betrügliche, schnell verschwindende Hülfe bereiteten, in neue Bedrängniß gerathen ist, aus welcher diesmal nur kriegerischer Beistand ihn befreien kann. Dazu also muß Faust, aus Wohlwollen für den Kaiser und um denselben für seine Zwecke sich zu verbinden, trotz seiner Unwissenheit in diesem Fache, sich entschließen; und so sehen wir denn die beiden Abentheurer auf der Wahlstatt als Kämpfer für die legitime Macht ihres Lehnherrn gegen Aufruhr und Empörung auftreten. — Bei dem steten Bezuge, in welchem wir bisher alle Theile der Dichtung zu dem Leben des Dichters stehend fanden, glauben wir, es verantworten zu können, wenn wir auch hier an jene Periode dieser Lebensgeschichte zu erinnern wagen, welche in den Briefen aus der Champagne*) geschildert ist. Bekanntlich folgte dieselbe fast

*) Werke, Bd. 30.

unmittelbar auf den Aufenthalt in Italien; sie bildete zu den Anschauungen und den übrigen Ergebnissen dieses Aufenthalts einen ähnlichen Contrast, wie wir hier den vierten Act zu dem dritten bilden sehen. Daß der Dichter hier seinen Helden für dieselbe Sache kämpfen läßt, für die er selbst damals zu Felde gezogen war, und der er stets mit Sinn, Gemüth und Willen zugethan blieb, ist gewiß nicht durch Zufall geschehen. Hier nicht weniger, wie anderwärts würde man Unrecht haben, die Seite, auf welcher Mephistopheles steht, darum geradehin als die schlechte zu bezeichnen.

Die Darstellung der Schlachtscenen selbst trägt einen Charakter, dessen Verwandtschaft zu jenem der politischen Scenen des ersten Actes nicht verkannt werden kann. Auch hier offenbart sich deutlich die vorwaltend negative, humoristische Ansicht unsers Dichters von den Weltbegebenheiten und den äußern politischen Geschäften. Es ist ein Gaukelspiel, wodurch Mephistopheles und Faust den Sieg erfechten für den Kaiser, eben so, wie es dort ein Gaukelspiel war, wodurch sie dem Geldmangel und der daraus hervorgehenden Unzufriedenheit an des Kaisers Hofe abhalfen. Zwar hat Mephistopheles den Kriegsrath aus „Urgebirgs = Urmenschenkraft“ voraus formirt; aber die Art, wie sich diese Kraft bethätigt, ist eine durchaus fratzenhafte, ja ins Possenhafte übergehende. Die drei Gewaltigen aus Davids Geschichte, von ihrem Meister selbst als „allegorische Lumpe“ bezeichnet, verstecken unter Harnisch und Ritterkragen, unter der Zierath

des alterthümlichen Heroismus die gemeinste Gesinnung der Rauf- und Beutelust, die in der größern Masse eigentlich und zunächst wirkende Triebfeder im Kriegeshandwerk. — Eine noch ausdrücklichere Anspielung auf Zeiterscheinungen, insbesondere aus dem letzten großen Völkerkriege, dessen unstreitig tiefere und wahrere Begeisterung unser Dichter von seinem Standpunkt aus freilich nur unvollkommen zu würdigen wußte, mag in den Worten des Mephistopheles liegen, wo er sich rühmt: „die Waffensäle ringsum aufgeräumt und in die leeren Schneckenhäuser manch Gespenst geputzt, überhaupt das Mittelalter lebhaft aufgestutzt zu haben;" — „welch' Teufelchen auch drin stecke, es mache doch Effect; es bedürfe nur eines frischen Lüftchens, um die alten Fahnenfetzen flattern zu machen." Ernsthafter scheint es gemeint, wenn Faust in seinen an den Kaiser gerichteten Reden die Kräfte, die in Schlachten den Sieg gewinnen, in Zusammenhang mit den Berggeistern bringt, die in den einsamen Tiefen des Naturlebens schweigend sinnen und bilden; wenn er durch Hülfe jener Berggeister von dem Negromanten, den der Kaiser einst in übermüthig milder Herrscherlaune von dem durch Pfaffen ihm zugedachten Flammentod befreite, den Sieg zu erwarten bekennt. Aber auch diese, so geheimnißvoll angekündigten Zauberkünste gehen im Laufe der Schlacht in eine fratzenhafte Spiegelfechterei über. Trugbilder von sprudelnden Wasserquellen und aus ihrem Bett tretenden Strömen, von Feuer und Wetterleuchten am Boden und in den Büschen, seltsame Töne, die aus ver-

Luft erschallen, verbreiten, ohne daß höhere Tapferkeit oder geistigere Kriegskunst sich hervorthut, Schrecken und Verwirrung unter dem Feinde und entscheiden den Sieg der guten Sache. Es leidet wohl keinen Zweifel, daß der Dichter auch unter diesem Gaukelwerk nichts anders verstanden wissen will, als die Art und Weise, wie Ideen und geistige Kräfte sich in den Köpfen und den Sinnen der Masse in leere Zerrbilder und Truggestalten verkehren, aber auch so noch, in dieser Entfremdung ihrer selbst, das eigentlich Wirkende und Mächtige, das in allen Kämpfen der Weltgeschichte Entscheidende sind.

Mit eben so auffallender Ironie, wie die Schlacht, der Sieg selbst, sind die nächsten Folgen des Sieges dargestellt. Die gespenstischen Creaturen des Mephistopheles sind alsbald zur Hand, sich der Beute im Zelte des Gegenkaisers zu bemächtigen. Diese frommt ihnen selbst zwar nicht; Eilebeute, die Marketenderin, knickt unter der Last ihres Rückens zusammen, und als sie das Gold in die Schürze packen will, fällt es durch die Löcher derselben zu Haufen wieder heraus. Aber die Unordnung ist einmal eingerissen; die Trabanten des Kaisers sind durch die unheimlichen Gesellen geschreckt, und wagen nicht, ihnen den Widerstand zu thun, den ihre Pflicht verlangt. — Weiter sehen wir den Kaiser selbst in der Umgebung seiner Großen auftreten, und zwar eingestehend, daß es beim Gewinne der Schlacht nicht ganz mit rechten Dingen zugegangen sein möge, dennoch den Treuen unter den Seinen den Ruhm derselben geben und freigebig Lohn und

Ehre auf sie häufen. Diese ganze Scene ist in dem steifen Pomp der französischen Tragödie aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. gehalten; der Alexandriner ist ihr nicht minder wesentlich, wie den Scenen des dritten Actes die antiken tragischen Rhythmen. So sehr nämlich auch der Dichter allenthalben die weltliche Größe gelten läßt und der Majestät in allen Dingen, die unter ihr Bereich gehören, huldigt, ja so sehr er selbst es liebt, sie, als Repräsentanten des Wahren und Würdigen in Mitten der äußern irdischen Wirklichkeit, mit allem Schmuck der Poesie zu umkleiden: so wenig bleibt ihm doch anderseits die Leerheit des Prunkes irdischer Herrlichkeit verborgen, da wo diese in ihrem eigenen Glanze strahlen will und den Geist, der sie zu dem gemacht hat, was sie ist, mißkennt oder verläugnet. Letzteres thut der Kaiser, indem er, die angenehmen Folgen des magischen Thuns der Zauberer sich aneignend, nichts destoweniger den eigensüchtigen Insinuationen des Pfaffen Gehör giebt, welcher dieses Thun als Sünde verdächtigt, um an die Buße solcher Sünde eine abermalige Bereicherung des Kirchengutes zu knüpfen. Daß es nämlich auch bei der frommen Stiftung, zu der sich der Kaiser durch den Erzbischof überreden läßt, sich nicht um die wirklichen Interessen der Religion, sondern nur um einen leeren Prunk des Cultus und um den Vortheil seiner Diener handelt, wird man aus dem Tone und der Haltung dieser Wechselreden leicht abnehmen. Darin freilich, daß der Sieg nicht ohne Sünde erfochten ward, hat der Geistliche Recht; aber seine und des Kaisers Geistlosigkeit besteht, der

Intention des Dichters zufolge, darin, an der fremden That nur die Sünde zu sehen, und das Walten höherer Geisteskräfte überhaupt für Sünde zu achten, vor der man sich nur durch Enthaltsamkeit von allem Geistigen bewahren könne.

Durch sein Versprechen gebunden, hat indeß der Kaiser auch mit Faust sich abfinden und ihm die Uferstrecke, welche er sich als Lohn für seine Dienstleistung bedungen hatte, gewähren müssen. Dort erblicken wir im fünften Acte Faust, — im höchsten Alter, lautet die Anmerkung des Dichters, so daß wir also zwischen dem vierten und fünften Acte einen längern Zeitraum als verflossen und als ausgefüllt durch die rastlose, naturbezwingende Thätigkeit, der Faust jetzt sein Leben gewidmet hat, zu denken haben. Die glänzenden, staunenswerthen Ergebnisse dieser Thätigkeit, zugleich aber auch das düstere, unheimlich geisterhafte Element, was noch immer derselben beigemischt bleibt, beide werden uns durch einen gemeinschaftlichen Gegensatz versinnlicht, durch das alte, fromme Ehepaar, welches sich von seinem harmlosen Sitze an der Uferhöhe, wo es sich sonst den Scheiternden hülfreich zu erweisen gewohnt war, nicht vertreiben lassen will. — Irren wir nicht, so ist in der Darstellung dieser ersten Scenen des fünften Actes eine Reminiscenz an Byrons Art und Weise bemerkbar; wir glauben den Ton dieses Dichters, die Accorde seiner düstern, hier freilich, wie Goethe's Genius es mit sich bringt, sehr gemilderten Schwermuth deutlich hindurchzuhören. — Für die Gesammtintention des Werkes ist es bedeutsam, wie

der Dichter nach der Frage über die sittliche Werthschätzung von Faustens Treiben, die in den vorangehenden Theilen der Dichtung hatte zurücktreten müssen, wiedereinlenkt, und dadurch den Schluß des Ganzen vorbereitet. So wenig wir dasjenige schlechthin für thatsächliche Wahrheit zu nehmen haben, was Baucis in der Unterredung mit dem Wanderer — unstreitig aus ähnlicher Beschränktheit und Unkunde über das Wirken des Geistes, wie wir im Vorhergehenden selbst an dem Kaiser und dem Erzbischof gewahrten, — von dem verruchten Treiben höllischer Geister bei der Arbeit für Faustens Werk mit bedenklicher Miene erzählt: so beweisen in dem Nächstfolgenden die Anmerkungen des Mephistopheles bei der Landung der Schätze bringenden Seefahrer, so beweist der rasche Beschluß, den Faust in einem Unmuth, welcher selbst eine Folge seiner Schuld und der durch die Schuld herbeigeführten Verdüsterung seines Gemüthes ist, gegen das friedliche Paar faßt, und die noch unglückseligere Ausführung, welche die Tücke des Mephistopheles diesem Beschlusse giebt: wie die Gesellschaft des Letzteren dem Helden allerdings von dem Dichter als Schuld zugerechnet wird. Wir erblicken in wenigen, aber klaren und sichern Zügen das Bild einer menschlichen Größe der Art gezeichnet, wie die meisten Größen des praktischen Lebens sind, beharrlich und rastlos der Ausführung eines umfassenden, so gehalt- als folgenreichen Gedankens zugewandt, aber in dieser Ausführung die sittliche Beschaffenheit der Mittel wenig achtend, und daher unaufhörlich in Conflict gerathend mit jener

stillen Beschränktheit eines in sich selbst befriedigten, reinen und nach Außen wohlthätigen Daseins, in welchem für die Mehrzahl der Einzelnen der eigentliche, sittliche Kern des Lebens beruht. Der Dichter ist zu loben, daß er sich und uns die Härte nicht hat ersparen wollen, die allerdings in dem Untergange jener unschuldigen Hüttenbewohner und ihres Gastes liegt. Es hat, trotz der idyllischen Scenerie, dieser Untergang etwas im ächten Sinne Tragisches, da sie als Opfer eines Herrschergeistes fallen, der, von der Sünde sich zu befreien ringend, sich selbst durch die rasche That seiner Genossen mehr noch, als Jenen, wehe thut. Ergreifend ist die Schilderung, wie der aus den niedergebrannten Hütten aufsteigende Rauch sich in die Gestalt der vier gespenstischen Phantome kleidet, von denen zwar nur eine, die Sorge *), in das Zimmer des Mächtigen Eingang findet, hinreichend indeß auch diese, ihm sein Werk zu verleiden und ein tieferes Nachdenken über sein Treiben und über die Schuld, die an ihm haftet, in ihm zu wecken.

Hier nun ist es, wo der Dichter das bestimmte Bewußtsein über den Unsegen, den das Geleit des Mephistopheles über ihn gebracht hat, in seinem Helden erwachen läßt. Ausdrücklich an die Scene der Bundesverschreibung im ersten Theile anknüpfend, sucht er in dem Monologe, den er den Faust, von steten

*) Vielleicht schwebten dem Dichter die **Curae laqueata circum tecta volantes** des Horaz (**Od. II, 16.**) bei dieser Stelle vor.

Zwischenreden der „Sorge“ unterbrochen, halten läßt, diese Sinnesänderung im Zusammenhange mit der Gemüthslage, die ihn damals dem bösen Geiste in die Arme warf, zu motiviren. Er gedenkt jenes „Frevelwortes,“ mit dem er dort „sich und die Welt verfluchte,“ und führt auf dieses die Gegenwart jenes düstern Elementes zurück, von dem er sich auch bei der geistigsten Erhebung, bei der rastlosesten, freudigsten Thätigkeit nicht hat befreien können. Zugleich aber giebt er sich Rechenschaft über den vollbrachten Lebenslauf, und findet, indem er nochmals, fast mit denselben Worten wie dort, es als recht und löblich ausspricht, Sinn und Willen nur auf das Diesseits gerichtet zu halten, ohne nach dem uns verschlossenen Jenseits hinüberzublinzeln, sich im Grunde noch jetzt auf demselben Wege, wie damals. Nur daß er jetzt den Worten, womit er damals ein ungemessenes Streben als den einzig möglichen, wahrhaften Lebensinhalt aussprach und sich diesem zu widmen gelobte, eine klarere, sittliche Deutung zu geben weiß, eine Deutung, deren Bewußtsein ihm die Macht verleiht, das Spuken der Geister, das unheimliche Walten feindseliger Mächte zwar als thatsächlich, auch für ihn, vorhanden anzuerkennen, aber sich dadurch in seinem Streben nicht irren zu lassen, sondern ihm einen festen Widerstand entgegenzusetzen. Beharrlich enthält er sich aller angelernten Zaubersprüche, die nur dienen, die Geister für den Augenblick zu vertreiben, um dann ihre Gewalt doppelt peinlich zu empfinden. Auch erblindet schafft er fröhlich an dem begonnenen Werke fort, und selbst

in dem Klange der Spaten, mit denen Mephistopheles, der sein nahes Ende wittert, durch einen Chor von Lemuren ihm dicht vor seinem Palaste ein Grab graben läßt, meint er nur das Geräusch der Arbeit, die er geboten hat, zu vernehmen. So endlich kommt ihm, in heiterm Ueberblick über das Vollbrachte und das Fortschreiten des Unternommenen, der Augenblick, in dessen zeitlichem Dahinrauschen er die Ewigkeit empfindet, dem er, weil er so schön, zu verweilen gebieten kann. Aber eben dieser Augenblick ist, nach der Clausel des Vertrags, den er mit Mephistopheles geschlossen, der verhängnißvolle, der Augenblick seines Abscheidens von seinem Werke und von dem gesammten Erdendasein. Er sinkt todt nieder, und Mephistopheles begegnet seinen letzten, von kühnem, freudigem Selbstgefühl erfüllten Worten mit einer Parentation, die von der völligen Nichtigkeit des zurückgelegten Lebenslaufes uns überreden will.

Gegen diesen Ausgang des Drama kann man allerdings das Bedenken erheben, ob derselbe von allem Zwange, ja selbst von einer gewissen Sophistik in dem Gebrauche der Motive ganz frei zu sprechen sei. Zu solchem Bedenken liegt der Grund theils in dem, was wir in unserer ersten Abhandlung über das Werk im Allgemeinen, theils, was wir in der zweiten über die Scene der Bundesverschreibung sagten. Eben daraus aber geht zugleich hervor, daß, was etwa bei dem Versuche, jenen Zweifel zu lösen, von wirklichem Tadel gegen die Dichtung zurückbleiben mag, dies mehr jene frühere Scene, oder die Art, wie sie in die Gesammt-

dichtung aufgenommen ist, als diese spätere, zu treffen scheint. Die vorliegende Scene, für sich betrachtet, steht mit der Art, wie der gesammte zweite Theil die Aufgabe faßt, welche der erste ihm gestellt hat, durchaus im Einklange. Das sittliche Moment wird ähnlich, wie, nach unserer frühern Bemerkung, in einigen Scenen des ersten Actes, mehr in sinnbildlicher, als in unmittelbarer Weise eingeführt, und so die Störung vermieden, welche die unmittelbare Einführung desselben in eine ihrem Gesammtcharakter nach außerhalb des Bereichs sittlicher Beurtheilung liegende Darstellung allerdings zur Folge haben würde. Durch einen gewandten Tact des Dichters ist vielmehr gerade die sinnbildliche Darstellung dieses Momentes benutzt worden, der sonst so sehr in die gemeine Prosa des Lebens übergehenden Handlung dieser Scene ein phantastisches Gepräge solcher Art zu ertheilen, welches sie mit dem Charakter der übrigen Dichtung in Uebereinstimmung setzt. Die Schuld, die Sünde, die an dem Helden haftet, erscheint als ein finsterer Rauch, der von den bunten Flammen jener geisterhaften Phantasmagorien zurückgeblieben ist, welche in den vorangehenden Theilen der Dichtung auch unsere Sinne, eben so wie Faustens, magisch gaukelnd gefesselt hielten. Der Held kämpft gegen diese düstern Schatten an, nicht um mit ihrer Vertreibung dem reizenden Gaukelspiel jener Geisterwelt ein für allemal ein Ende zu machen und sich uns zum Schlusse in der nackten Prosa bürgerlicher Sittlichkeit zu zeigen, sondern damit sich am Schlusse die Geisterwelt selbst, befreit von den Trübungen, welche

innerhalb ihrer irdischen Erscheinung die nicht zu beseitigende Gegenwart der verneinenden Macht in sie hineintrug, in reiner Glorie vor unserm geistigen Auge offenbaren könne.

Und hiermit nun ist der Gesichtspunkt angedeutet, aus welchem wir das große Schauspiel, das uns die Schlußscenen darbieten, den Kampf der Hölle und des Himmels um Faustens Seele, und den Sieg, den die himmlischen Heerschaaren erfechten, zu betrachten haben. — Es muß auffallen, wie gerade hier, wo die Abweichung des Gedichts von der Sage ihre Spitze erreicht und zur letzten Entscheidung kommt, mehr, als irgendwo sonst in dem Gedicht, die Bilder und Vorstellungen der Sage, oder vielmehr der religiösen Weltansicht, in welcher die Sage wurzelt, wieder aufgenommen und benutzt werden, die Intention des Dichters auszuführen. Hier zum erstenmale erscheint Mephistopheles, er, der sich in der ganzen übrigen Tragödie als „Herr Baron" in dem Gewande der Cultur der modernen Welt gezeigt hat, in der ächten Gestalt des mittelalterlichen Höllenfürsten. Sein Geleit bilden nicht mehr, wie dort in den später hinzugekommenen Scenen des ersten Theils, anmuthige, mit Sirenenstimmen lockende Geisterschaaren, auch nicht, wie in der Hexenküche, schaale Aftergeburten eines ohnmächtigen Aberwitzes, sondern Gestalten „vom alten Teufelsschrot und Korne," Gestalten der Art, wie sie die Phantasie eines Dante und eines Michel Angelo ersonnen hat. Auch ist er nicht, wie in der Walpurgisnacht des ersten Theils, ein untergeordneter, in eine Seitenschlucht der Hölle sich

verkriechender Dämon, sondern der alte „Satansmeister," der unumschränkte Gebieter, auf dessen Wink der ganze Höllenrachen sich öffnet. Ihm und den übrigen Dämonen des Abgrundes gegenüber führt der Dichter hier zum ersten Male selige Geister und himmlische Heerschaaren ein, ja er geleitet die Seele des Faust in die Mitte dieser Schaaren, Lügen strafend hiermit die dem Helden zweimal in den Mund gelegte Aeußerung, daß aller Hinblick in das Jenseits uns verschlossen sei. Auch die Schilderung dieser Lichtwelt, wenn sie nicht in allen Stücken vollkommen dem strengen Dogma entspricht, bewegt sich doch innerhalb der Sphäre desselben, und weicht keinesfalls weiter davon ab, als etwa die Schilderungen, welche Dante von dem Paradiese giebt. — Alles dies würde unstreitig befremden, es würde, gegen die übrige Dichtung gehalten, aus dem Tone zu fallen scheinen, wenn nicht eben schon in dem Vorhergehenden die Motive gegeben wären, aus denen sich sowohl diese allegorische Darstellung selbst, als auch ihr Verständniß, ihre Deutung ableitet.

Als eine allegorische überhaupt zwar würde diese Darstellung auch dann gelten müssen, wenn der Standpunkt des Dichters noch derselbe wäre, wie der Standpunkt der Sage, oder der Weltansicht des kirchlichen Christenthums. So ernster Natur nämlich dort der Glaube sowohl an die Hölle, als auch an den Himmel ist, so bleibt doch die sinnliche Gestalt, in welcher Himmel und Hölle, selige und verdammte Geister vorgestellt werden, allenthalben nur ein Sinnbild, ein

Gleichniß. Das Bewußtsein dieser sinnbildlichen Natur kann nur etwa auf einer untergeordneten Bildungsstufe, keineswegs aber auf einer solchen, wo jene Gestalten Object einer künstlerischen, einer poetischen Darstellung werden, ganz erlöschen. Auch in den Dichtern des Alterthums haben wir in Bezug auf die mythischen Göttergestalten ein solches Bewußtsein anzunehmen. Das Gegentheil davon, der plumpe Köhlerglaube an die sinnliche, äußerliche Wahrheit des mythisch Ueberlieferten würde jede freie Bewegung der Phantasie auf diesem Gebiete unmöglich gemacht haben *). Auffallender noch ist die freie, überall mit eigener Erfindung durchflochtene Behandlung des von dem religiösen Dogma sinnbildlich Ueberlieferten z. B. bei Dante. Wer bei diesem Dichter annehmen wollte, daß derselbe an die factische, buchstäbliche Wahrheit dessen, was er uns von der Hölle, von dem Fegefeuer und von dem Paradiese zu berichten weiß, im gewöhnlichen Wortsinn geglaubt habe: der müßte auch annehmen, daß Dante wirklich mit seinem leiblichen Auge dies alles schaute oder zu schauen meinte. Darin also nicht liegt die Verschiedenheit der Auffassung unsers Dichters von der Auffassung jener auf christlich rechtgläubigerem Standpunkte stehenden Dichter; — nicht durch den

*) So sehen wir, daß Homer, je nach dem Bedürfnisse seiner poetischen Darstellung, sogar neue Götter- oder Dämonengestalten erfindet, deren allegorischer Sinn ein weit einfacherer ist, als jener der eigentlich mythischen; — Gestalten, von denen die Mythologie vor ihm nichts weiß, und die auch durch ihn nicht zu stehenden oder anerkannten geworden sind.

bloßen Gebrauch des Worts „Allegorie" kann dieser Unterschied bezeichnet werden. Das, worin wir denselben zu suchen haben, ist vielmehr nur der größere oder geringere Abstand des Bildes von dem, was das Bild bedeuten soll; der freiere oder beschränktere Spielraum, den die Willkühr des Dichters bei der Wahl des Bildes hat. Offenbar ist diese Willkühr, ist jener Abstand bei unserem Dichter ein größerer, als bei den im eigentlichern Sinne christlich zu nennenden Dichtern. Man kann sagen, daß, was bei Letzteren den Inhalt, den Sinn der Allegorie ausmacht: der absolute Gegensatz der beiden Welten, des Guten und des Bösen, der Seligkeit und der Verdammniß, daß eben dieser Gegensatz bei Goethe wiederum zum Bilde wird, wodurch ein Anderes ausgedrückt werden soll. Nicht als ob unser Dichter den Gegensatz, den Unterschied dieser Begriffe überhaupt läugnete. Aber daß die Absolutheit dieses Gegensatzes, das Bestehen jener Welten als in alle Ewigkeit getrennter, positiv einander gegenüberstehender und sich bekämpfender, in der Weltansicht, die wir als die der Dichtung im Allgemeinen zum Grunde liegende haben kennen lernen, keinen Platz findet, möchte wohl aus allem Bisherigen sich genügend ergeben haben.

Auch diese Schlußscenen erscheinen uns nach diesem allem als eine zwar überaus sinnreiche und auch eines tief ernsten Hintergrundes keineswegs entbehrende, aber doch als eine Phantasmagorie in sehr ähnlichem, ja der Hauptsache nach gleichem Sinne, wie der Dichter selbst die Helena mit diesem Ausdrucke be-

zeichnet hat, und wie mehr oder weniger derselbe auf alle Hauptpartien des zweiten Theils der Tragödie Anwendung leiden möchte. Wenn der Dichter über der Leiche des Faust den Höllenrachen sich aufthun und die Teufel nach der entfliehenden Seele gierig haschen läßt: so fordert er von uns Glauben an die Wirklichkeit dieser höllischen Geister und ihres Reiches keineswegs in demselben Sinne, wie die Sage und wie ein Dichter, der den Standpunkt der Sage theilt, solchen fordern würde. Teufel und Hölle sind ihm nur Mittel, um die Gegenwart eines düsteren Princips in der Seele seines Helden zu bezeichnen, eines solchen, welches von dem lichten Principe, dem eigentlichen Kerne dieses Seelenwesens, überwunden wird. Ob aber jenem düstern Principe, — demselben, welches er in der übrigen Dichtung mit dem Principe der allem Lebendigen inwohnenden, alles Leben bedingenden Verneinung entweder unmittelbar verwechselte oder zunächst daran knüpfte, — ob ihm wirklich ein positives selbständiges Dasein der Art zukomme, wie die christliche Sage solches unter dem Bilde der Höllengeister versinnlicht hat; ob eine menschliche Seele wirklich, ohne sich zu vernichten, diesem Principe anheimfallen oder sich einverleiben könne: über diese Fragen etwas zu entscheiden oder als entschieden vorauszusetzen, konnte die Absicht in jener Scene gewiß nicht sein. Die Bilder der christlichen Sage werden hier aufgenommen ganz eben so, wie im Vorhergehenden die Bilder der heidnischen Mythologie, nicht um einer in allen Hauptmomenten ihres Inhalts schon feststehenden, organisch

gegliederten Idee einen ihr entsprechenden Körper zu geben, sondern um an der selbst noch unbestimmt schwebenden und schwankenden, mehr nach Gestaltung strebenden, als schon gestalteten Idee heiter und sinnig einherzugaukeln.

Aus dieser Stellung des sinnbildlichen Inhalts dieser Scenen erklärt sich nun zuvörderst der Charakter von Ironie und leichtem, scherzendem Humor, der über sie verbreitet ist und mit ihrer Tendenz, so lange man nicht den richtigen Gesichtspunkt dafür gefunden hat, schwer zu vereinigen scheint. Sogleich die Anmerkungen des Mephistopheles über die Schwierigkeit für den Teufel, heut zu Tage eine Seele zu fangen, über die Unsicherheit des Sitzes der Seele, ihres Aufenthalts und ihrer Zustände zunächst nach dem Tode tragen durchaus diesen Charakter. Man hat Unrecht, eine eigentliche Persiflage bestimmter, dem Dichter mißfälliger Ansichten oder Hypothesen darin zu suchen. Sie drücken mit geistreichem Humor nur die eigene Skepsis des Dichters aus; das Bewußtsein der Schwierigkeit, jetzt noch im Volksglauben einen bereiten Boden für poetische Darstellungen der Art, wie die hier beabsichtigte, zu finden, und der Nothwendigkeit, sich diesen, so freilich problematisch bleibenden Boden durch Reflexion und Phantasie — eben so wie dort in der classischen Walpurgisnacht den Blocksberg *), — selbst herbeizuschaffen. Im Nachfolgenden, in der Darstellung

*) Das nenn' ich frischen Hexenritt,
Die bringen ihren Blocksberg mit!

des Kampfes, den die Engel ohne Schwertstreich, durch sanfte Gewalt, die selbst aber den Teufeln zur Höllenpein wird, gewinnen, kann man allerdings ernstere Züge nicht verkennen. Es sind Züge solcher Art, die, gleich manchen ähnlichen Stellen des ersten Theils, auf welche ich überall aufmerksam zu machen Sorge getragen haben, einen tieferen Blick verrathen in die Natur des positiv Bösen und sein Verhältniß zu dem Guten. Namentlich ist das plötzliche Verliebtwerden des Satan in die reizenden Engelgestalten, die ekle Sinnlichkeit, die ihn bei ihrem Anblick überfällt, ein Meisterzug, der in jeder, auch von einem weit positiveren Standpunkt entworfenen Darstellung dieser höllischen Geister eben so gut, wie hier, hätte Platz finden können. Mit dem richtigsten Tact hat der Dichter, — überlegen hierin, wie manchen andern Dichtern, so namentlich auch dem, in der Schilderung der Hölle so gewaltigen Dante, bei dem man aber gerade diesen so wesentlichen Punkt mit Recht vermissen kann, — herausgefühlt, wie, wenn der Gegensatz der guten und der bösen Substanz geschildert werden soll, auch die Verwandtschaft, die ursprüngliche Wesensgleichheit beider nicht übersehen werden darf. Er hat gerade hierdurch, mit seiner übrigen Intention freilich nicht ganz im Einklange, die positive Natur des geistig Bösen ans Licht gestellt, daß er ihm die Fähigkeit ertheilt, den Reiz des Guten zu empfinden, daß er den ganzen Hergang vor unseren Augen geschehen läßt, wie in der Seele des Bösen die Wirkung des Guten umschlägt und sich in ihr Gegentheil verkehrt. — Dennoch steht

auch dieser glückliche, tief geniale Zug, gleich jenen ähnlichen im ersten Theile, zu vereinzelt, als daß er für sich allein uns das Ganze der Conception jener dramatischen Figuren oder der Situation, in der sie auftreten, in anderem Lichte erscheinen zu lassen vermöchte. Auch hier bleibt der Ton, in welchem die Scene gehalten ist, vorwiegend ein humoristischer; er streift kaum von fern an den ungeheuren Ernst an, der in dieser Situation liegen würde, wenn der Kampf zwischen Himmel und Hölle in dem Sinne des Dichters jene positive Wahrheit hätte, die er in dem Sinne der Sage und des alten Christenglaubens allerdings und unstreitig hat. Auch aus älterer Zeit zwar könnte man an manche Darstellungen des Hans Sachs und andere ähnliche erinnern, wo der Ernst jener Gestalten, in denen die tiefsten Objecte des sittlichen und religiösen Glaubens versinnbildlicht sind, eine heiter und scherzhaft gaukelnde, ja kecke und fast frevelhaft lustige Behandlung nicht verschmäht. Aber jene Darstellungen gehören einer naiven und kindlichen Dichtungsweise an, die darum scherzt, weil sie sich bewußt ist, den Ernst, von dem die Tiefen des religiösen Gemüthes erfüllt sind, nicht erreichen zu können. Auf einem künstlerischen Standpunkte, der über solche Darstellungsmittel gebietet, wie der Goethe'sche, kann der Scherz in der Behandlung jener Gestalten nur eine Folge davon sein, daß der Ernst der poetischen Religion aus ihnen gewichen ist, und sich in ein gestaltloses Jenseits zurückgezogen hat.

Diesem Jenseits der Idee tritt nun die letzte Scene, in welcher nur noch gute Geister, aber keine bösen

mehr auftreten, allerdings um einige Schritte näher, als die vorhergehende. Daß Goethe mit fester Zuversicht an eine Fortdauer der Seele glaubte, an ein zukünftiges Leben, welches sich einem Jeden nach dem Maaße und nach der Beschaffenheit seiner Thätigkeit im diesseitigen Leben gestalten werde, ist aus vielfachen Aeußerungen zur Genüge bekannt. Wie er den Faust in seinem Streben und Thun, namentlich im zweiten Theile der Tragödie, aufgefaßt und dargestellt hatte, so leidet es keinen Zweifel, daß er, diesem seinem Bekenntnisse zufolge, eine Zukunft voll reiner, freier und beglückender Thätigkeit in sittlich-religiösem nicht minder, wie in poetischem Ernste, ihm zuerkennen durfte. Insofern wir nun dieses, und nur dieses für den Inhalt der Allegorie von Faustens Aufnahme unter die Seligen nehmen wollten, so würde die Stellung derselben und die Art und Weise, wie sie den Endabschluß des Ganzen bildet, durchaus im Klaren sein. Freilich aber würde sie dann auch als sehr entbehrlich erscheinen, da dieser Inhalt einer ausdrücklichen dichterischen Darstellung weder bedarf, noch, im eigentlichen Sinne, ihrer fähig ist. In der That aber hat die Scene noch einen andern und bei weitem reichern Inhalt. Schon ihre Zusammenstellung mit der nächstvorhergehenden, eben so sehr aber die Gesänge der Engel und der Heiligen in ihr selbst, zeigen, daß ihr Zweck nicht sowohl dieser ist, uns in dem Sinne, den der Dichter anderwärts als den seinigen ausgesprochen hat, auf eine jenseitige Fortdauer der Existenz des Lebendigen, rastlos Thätigen überhaupt hinzuweisen, als vielmehr, diese

Fortdauer ausdrücklich als eine Reinigung von den trübenden Elementen des irdischen Daseins, als eine Seligwerdung im ächt christlichen Sinne darzustellen. Mit großer Kunst hat er zu diesem Behufe aus dem Bilderreichthume der alten christ-katholischen Legende *) solche Züge herausgesucht, welche auf die Möglichkeit einer unmittelbaren Heiligung, einer Bezwingung der Sünde schon im irdischen Leben und im Momente des Todes, ohne Durchgang durch das Fegefeuer, hindeuten. An großartige Naturanschauungen anknüpfend, mit denen er auch den Schauplatz der Scene ausstattet, spricht er aus dem Munde der heiligen Väter die irdische Arbeit, den irdischen Kampf als die Bedingung aus, durch die allein wir auch für das Himmlische Kraft und Einsicht zu gewinnen vermögen. Er versinnlicht diese Bedeutung des Irdischen durch den Gegensatz der kindlichen, früh von der Erde abgeschiedenen Geisterschaar, welche des Beistandes der in jenen Kämpfen Gereiften bedürfen, um langsam für die höheren Freuden der Seligkeit zu reifen, die Jene schneller durch eigene Kraft sich errungen haben. Er benutzt die Lehren der Kirche von der beseligenden Kraft der

*) Auch die Namen der Personen, die er auftreten läßt, sind der christlichen Sage entnommen. Es ist jedoch für das Verständniß der Dichtung nichts Wesentliches gewonnen, wenn man, wie manche der bisherigen Ausleger, für jeden einzelnen dieser Namen eine bestimmte, geschichtlich oder mythisch bekannte Persönlichkeit aufsucht, die der Dichter gemeint haben könne. Denn schwerlich hatte der Dichter selbst bei den meisten dieser Namen einzelne bestimmte Persönlichkeiten vor Augen.

Buße und der Fürbitte der Heiligen, um seinem Helden den Genuß der Seligkeit als Geschenk der Liebe durch die Fürbitte der verklärten Jugendgeliebten zu Theil werden zu lassen; wobei er die „ewige Liebe" als die Macht bezeichnet, die allein vermag, was ohne sie kein Engel vermöchte, die trübenden Elemente, welche starke Geisteskraft an sich herangerafft hat, von der ächten, edlen Substanz dieses Geistes wieder abzuscheiden.

Daß in dieser Darstellung (welche vielfach an die vielleicht allein in aller bisherigen Poesie ganz mit ihr vergleichbare Dante'sche des Paradieses erinnert) ethische Anschauungen von ächtem und tiefem Gehalt niedergelegt sind, wird Keiner verkennen, der selbst solcher Anschauungen fähig ist und sie zu würdigen versteht. Der Gegensatz von Gut und Bös, in seiner positiven, absoluten Bedeutung, die Forderung einer absoluten Vereinbarung der Seelensubstanz mit der Substanz des Guten, und in deren Folge der unerbittlichen Entfernung und Ausstoßung jedes „Erdenrestes" wird mit einer Klarheit, Entschiedenheit und Innigkeit ausgesprochen, die durchaus nur das Ergebniß ächter sittlicher Lebenserfahrung sein kann und von einer hohen Stufe eigener, redlich erkämpfter Seelenreinheit des Dichters zeigt. Besonderes Interesse hat dabei mit Recht erweckt der wiederholt im Laufe der Scene und ausdrücklich noch in den Schlußworten ausgesprochene Gedanke, welcher der Idee und Substanz ächter Weiblichkeit die Kraft, zum Guten und Göttlichen heranzuziehen und dadurch zu beseligen, beimißt. In der

That ein Gedanke von eben so großem Gewicht, als Zartheit, in Bezug auf den wir an das erinnern, was wir oben auf Anlaß der Charakterschilderung Gretchens über die Stelle sagten, welche die Idee der Weiblichkeit als letzter Kern und innerstes Heiligthum in wahrhaften Dichtergebilden einzunehmen pflegt. — Wenn bei allen diesen großen und auf tiefem Grunde ruhenden Schönheiten für den unbefangenen Leser auch in dieser Scene etwas zurückbleibt, was ihn den höchsten, eigentlichen Ernst der Poesie vermissen läßt; wenn wenigstens ein Nachklang des phantasmagorischen Humors in ihr noch immer empfunden wird und Sinn und Inhalt der Darstellung auf gewisse Weise als problematisch erscheinen läßt: so fließt dies mit Nothwendigkeit aus dem Zusammenhange dieser Schlußscene mit der übrigen Dichtung, welche, nach Schillers *) glücklichem Ausdruck, durchgehends für den Dichter die Schwierigkeit mit sich brachte, „zwischen Spaß und Ernst glücklich durchzukommen,“ und konnte, ohne den Einklang der letztern zu zerstören, gar nicht anders sein. Es konnte auch darum nicht anders sein, weil die subjective Stellung des Dichters zu dem Inhalte dieser Scene eine solche war, die jenen Ernst, den letzten, höchsten, unmöglich machte. Von dem Glauben des Dichters, so wie wir denselben vorhin bezeichneten, von den einzelnen hellen, aus der sittlichen Erfahrung des Dichters oder aus seiner poetischen Genialität stammenden Blicken in die Natur des Guten und des Bö-

*) Briefwechsel III. S. 140.

Buße und der Fürbitte der Heiligen, um seinem Helden den Genuß der Seligkeit als Geschenk der Liebe durch die Fürbitte der verklärten Jugendgeliebten zu Theil werden zu lassen; wobei er die „ewige Liebe" als die Macht bezeichnet, die allein vermag, was ohne sie kein Engel vermöchte, die trübenden Elemente, welche starke Geisteskraft an sich herangerafft hat, von der ächten, edlen Substanz dieses Geistes wieder abzuscheiden.

Daß in dieser Darstellung (welche vielfach an die vielleicht allein in aller bisherigen Poesie ganz mit ihr vergleichbare Dante'sche des Paradieses erinnert) ethische Anschauungen von ächtem und tiefem Gehalt niedergelegt sind, wird Keiner verkennen, der selbst solcher Anschauungen fähig ist und sie zu würdigen versteht. Der Gegensatz von Gut und Bös, in seiner positiven, absoluten Bedeutung, die Forderung einer absoluten Vereinbarung der Seelensubstanz mit der Substanz des Guten, und in deren Folge der unerbittlichen Entfernung und Ausstoßung jedes „Erdenrestes" wird mit einer Klarheit, Entschiedenheit und Innigkeit ausgesprochen, die durchaus nur das Ergebniß ächter sittlicher Lebenserfahrung sein kann und von einer hohen Stufe eigener, redlich erkämpfter Seelenreinheit des Dichters zeigt. Besonderes Interesse hat dabei mit Recht erweckt der wiederholt im Laufe der Scene und ausdrücklich noch in den Schlußworten ausgesprochene Gedanke, welcher der Idee und Substanz ächter Weiblichkeit die Kraft, zum Guten und Göttlichen heranzuziehen und dadurch zu beseligen, beimißt. In der

Zur

sittlichen Beurtheilung Goethe's.

Es ist wirklich der Bemerkung werth, daß die Schlaffheit über ästhetische Dinge sich immer mit der moralischen Schlaffheit verbunden zeigt, und daß das reine, strenge Streben nach dem hohen Schönen, bei der höchsten Liberalität gegen alles, was Natur ist, den Rigorism im Moralischen bei sich führen wird.

Schiller, in den Briefen an Goethe.

I.

Goethe in seiner praktischen Wirksamkeit. Ein Beitrag zu seiner Charakteristik, von Friedrich von Müller. Weimar, 1832.

Goethe in seiner ethischen Eigenthümlichkeit, von Friedrich von Müller. Ebendas. 1832.

Zwei treffliche Schriften, denen wir die größtmögliche Verbreitung in und außerhalb unsers Vaterlandes wünschen. Ein dem großen Abgeschiedenen nicht nur durch äußere Lebensverhältnisse, sondern auch durch eigene Geistesgaben und Bildung vor vielen Andern nahe Gestellter, innig ihm Befreundeter, schildert uns in kurzen, aber edlen und großartigen Zügen ausdrücklich die Seiten seines Charakters, seines Lebens und Wirkens, die von den Wenigsten gekannt, ja die auf das Schmählichste verkannt worden sind. Goethe war nicht nur ein großer Dichter, sondern auch ein großer Charakter: diese Wahrheit hat der treffliche Verf. dieser Blätter zu so überzeugender

Klarheit herausgestellt, daß, wer sie auch nach Lesung derselben nicht anerkennen will, dies fernerhin nur noch zu eigener Schande bekennen kann. Das Bild nämlich, welches uns der Verf. von dem Gefeierten gibt, hat, bei seiner Hoheit und Herrlichkeit, eine solche innere Wahrheit, ist so scharf umrissen, so plastisch gediegen gebildet, und mit so seelenvoller Lebendigkeit durchzogen, daß man, wäre es nicht das wirkliche Portrait des Dichters, es für eine der wunderbarsten Kunstschöpfungen aussprechen müßte, die je in irgend einem Fache darstellender Kunst gegeben worden sind. Der Verf. nimmt nicht diesen Ruhm dafür in Anspruch, sondern den bescheidenen, aber auch so noch hohen und nacheiferungswerthen, der treuen Abschilderung eines Großen, dessen Anschauung, von außen ihm geboten, einen Theil seines Lebens erfüllt hat. Er begehrt, dies leuchtet aus dem von allem selbstgefälligen Schmucke freigehaltenen, ganz nur in den Gegenstand versenkten Charakter seiner Rede hervor, für sich selbst keinen Dank seiner Leistung, sondern der würdige Dank besteht ihm einzig in der Anerkennung der Wahrheit dessen, was er gesagt, in dem hingebenden Schauen dessen, was er vor Augen gestellt hat: Möchte dieser Dank ihm werden! Möchte jeder Deutsche, durch geistige Anlagen, die ihn einigermaßen über das Gemeine erheben, dazu befähigt, erkennen lernen, *was* er an seinem großen Dichter hat, welch' einen seltenen, so in Wahrheit noch nie dagewesenen Verein der reichsten Gaben der Natur und des Genius mit den edelsten Tugenden des Charakters, mit der

reinsten Lauterkeit, der klarsten Besonnenheit, der umfassendsten Allseitigkeit, und der unbezwinglichsten Stärke und Beharrlichkeit des Strebens, des Wollens und des Vollbringens! — Wer durch den Anblick, durch die oft unvermeidliche Beschäftigung mit den Schwächen, den Halbheiten und den Verworrenheiten unsers Zeitalters entmuthigt, an der Zeit und an sich selbst zu verzweifeln beginnt, der nehme diese Büchlein zur Hand, und überzeuge sich, daß auch unsere Zeit noch Heroen tragen kann!

II.

Das Büchlein von Goethe. Andeutungen zum bessern Verständniß seines Lebens und Wirkens. Herausgegeben von Mehreren, die in seiner Nähe lebten. Penig. 1832.

Diese kleine Schrift verdient nicht, wie das Krähen- und Dohlengeschrei, welches sich jetzt aus allen Winkeln gegen den unsterblichen Aar erhebt, verachtet, sondern, was ihre Form und ihre Motiven betrifft, beleuchtet, was ihren Inhalt und ihre Resultate, widerlegt zu werden.

Als Verfasser des Büchleins kündigen sich „Mehre" an. Dies mag in so fern seine Richtigkeit haben, als die Notizen, die es mittheilt, aus dem Munde Mehrer gezogen sind; gesammelt und zu einem Ganzen von keinesweges zweideutiger Tendenz verschmolzen, sind sie sichtlich nur von Einer Hand. Eine geistreiche ist diese

ihm gebildeten Abstractionen die Gefühle der Liebe und der Ehrfurcht zu empfinden, ja die ihn da, wo er aus selbstverschuldetem Unvermögen nicht lieben kann, die Genugthuung des Hasses und der Schadenfreude empfinden läßt. Im Allgemeinen macht sich diese Schadenfreude in dem Tone und der Haltung des Buchs als eine leise, künstlich zurückgehaltene Tücke bemerklich, die im Finstern schleicht, und nur wenn sie unbemerkt zu sein meint, einige wohlberechnete Püffe austheilt; hin und wieder aber vergißt sie sich weit genug, um in offenen, frechen Hohn auszubrechen. Oder wäre es nicht Hohn, wenn der Verf. in dem Gedichte, das als Vorrede dient, das deutsche Volk abmahnt, den Dichter zu verdammen und zu hassen, „der nie ein Glied der liebenden Gemeinde war, dem das Unglück der Zeiten nie als das seinige, sein Beruf nie als Gebot erschien, der für unser Volk kein Herz hatte?“ Wenn er dagegen „allen ächten weiblichen Naturen“ — nicht nur mit Worten, sondern noch kräftiger mit Gedankenstrichen (S. 25.) — die Beleidigung vorhält, die der Mann ihnen zufügte, „der nie wirklich lieben konnte, der mit einer Grausamkeit, die nur der Lust zu vergleichen ist, mit der ein schlecht gearteter Knabe Thierquälerei zu seinem Spiele macht, mit dem Schmerze der Frauen spielte, und sich selbst eine jegliche Rolle in dem Spiele beilegte, die ihm eben gefiel?“ Wenn er mit einem Wohlgefallen, welches das sonst so sehr des Körnigen und der Bündigkeit sich befleißigende Büchlein hier sogar etwas breit werden läßt, bei dem längst zum trivialen Ge-

meinplatze gewordenen Vorwurfe, daß Goethe keinen Enthusiasmus kenne, und bei der Behauptung Menzels, daß Goethe nur Talent, aber kein Genie besitze, verweilt?

Durch das Einstimmen in die zuletzt erwähnte Behauptung versetzt allerdings der Verf. die Frage über Goethe's Werth auf ein Gebiet, wo man ihm nicht füglich weiter antworten kann. Die Genialität eines Schriftstellers oder Künstlers beweisen zu wollen, hat stets etwas Ungeschicktes, und Jeder, der sich der wahrhaften Aufgabe einer Würdigung solcher Geister mit Klarheit bewußt ist, wird sich wohl hüten, in die Falle zu gehen, die der Verf. den Verehrern des großen Dichters hier gelegt hat. Wer naiv genug ist, zu gestehen, oder dreist genug, zu versichern, daß er in den Werken unsers Dichters nichts wirklich Neues, keine Schöpfung erblickt, sondern nur Nachgeahmtes, Nachgebessertes und kunstreich Nachgebildetes, — wem, sei es für ihn selbst, oder um der rednerischen Wendung an die Menge willen, nicht etwa nur Shakspeare, nein, Schiller, Uhland, Ariost, für schöpferischere Geister als Goethe gelten: dem müßte man, wenn von Widerlegung die Rede sein sollte, zuvörderst demonstriren, was auf poetischem Gebiete „neu" und was „Schaffen" heißt, und hiermit einen Anlauf nehmen, der jenem, selbst von Polonius unzulässig befundenen ziemlich ähnlich wäre. Nichts desto weniger erkennen wir gerade dieses ästhetische Mißverständniß über Goethe auf gewisse Weise für den Quell aller ethischen Mißverständnisse über den Charakter des

was jene Thoren, deren Lob ihn schmerzlicher, als Goethe'n ihr Tadel, verwundet haben würde, nicht sehen wollen, und hat es nicht für einen Raub an seinem eigenen Genius geachtet, den Schatz von Liebe, Verehrung und Treue, den sein reiches Gemüth in sich trug, dem Goethe'schen aufzuschließen. Dies das einzige Zeugniß, auf welches wir alle, die jene Gemüthstugenden des großen Dichters bezweifeln, verweisen dürfen; indem wir die Manen des Unsterblichen zu beleidigen fürchten müßten, wenn wir uns auf eine weitere Beweisführung einlassen wollten.

Um es nämlich ein für allemal im Allgemeinen auszusprechen, worauf wir doch wieder stets im Einzelnen zurückkommen müßten: so könnten alle etwaigen Versuche, den sittlichen Charakter Goethe's in seinem wahrhaften und reinen Lichte darzustellen, doch nur für Solche berechnet sein, die seinen Genius anerkennen. Von denen, die dies nicht thun, war es ihm selbst gleichgültig, kalt, lieblos, ja grausam gescholten zu werden; nicht als ob er den Werth, den die Tugenden des Gemüths auch ohne eigentlichen Genius haben, irgend verkannt hätte, sondern weil er sich bewußt war, daß sie in Solchen, die Genius besitzen, mit diesem Genius gleichsam aus Einem Gusse sein, Ein Ganzes mit ihm ausmachen müssen, und daher auch nur mit ihm zugleich erkannt werden mögen. Nur wenn unter den Tadlern oder den Mißtrauenden hin und wieder sich einer finden sollte, zu dem Goethe selbst „Auch du, Brutus“ gesagt haben würde, einer, der, von inniger Bewunderung und Ehrfurcht für

Goethe's Genius erfüllt, einige Züge seines Charakters sich nicht zu deuten wüßte, und jenes hohe Gefühl schmerzlich dadurch gestört fände: nur mit einem Solchen würde der Versuch einer weitern Verständigung der Mühe lohnen. Wir wissen nicht, ob es Solche gibt, aber wir halten es, bei den Schwierigkeiten, die allenthalben dem Verständnisse des Genius entgegenstehen, für möglich; und um dieser Möglichkeit willen erscheint es uns als wünschenswerth, daß Goethe's Charakter noch öfter in diesem Sinne von Verständigen beleuchtet werde. Wir unserseits wollen hier nur noch auf zwei Punkte hinweisen. Zuvörderst auf die Inconsequenz, deren sich Goethe's Gegner schuldig machen, wenn sie den Mangel einer innigen, treuen, geistig geadelten Gattenliebe und was hieran sich knüpft, das nicht durchaus streng an die Grenze, welche die bürgerliche Sittlichkeit ihm zieht, sich bindende Verhalten gegen das weibliche Geschlecht in Goethe auf das Härteste rügen, ohne doch an den nämlichen Unregelmäßigkeiten in andern bevorzugten Menschen Anstoß zu nehmen. Bei diesen Letztern, aber nicht bei Jenem, lassen sie es gelten, daß die Kunst, eine rechte Ehe zu führen, für den genialen Menschen eine schwerere ist, als für den gemeinen, und eine ausdrückliche Richtung des Genius auf diese Kunst, die wie alles besondere Kunsttalent, angeboren sein will, voraussetzt. Wir preisen den Genius glücklich, der ausdrücklich dieses sittliche Talent, diese hohe und nicht genug zu schätzende Tugend als eine göttliche Gabe besitzt, ohne denjenigen gehässig zu tadeln, der, wie wir von

Goethe ohne Umschweife eingestehen, ihrer entbehrt. Weil diese Entbehrung eine solche ist, die er selbst in seinem Lebensglücke am schwersten, schwerer als die Entbehrung jedes andern Talentes, empfindet; so hat von jeher die Meinung der Völker dem Genius weniger enge Grenzen gezogen in Bezug auf das sittliche Verhalten gegen das weibliche Geschlecht überhaupt, als jedem andern Menschen. — Wir tragen gewiß eine so ängstliche Scheu davor, als nur irgend der Strengste unter Goethe's Tadlern zu tragen vermag, unter dem Vorwande des Genie's eine Beschönigung irgend einer wirklichen Unsittlichkeit auszusprechen. Aber für eigentliche Unsittlichkeit können wir in diesem Zusammenhange nur einerseits die Treulosigkeit, anderseits die Frechheit gelten lassen, und von beiden ist Goethe's Charakter, unserer innigsten Ueberzeugung nach, jederzeit völlig rein geblieben. Sein Verhältniß zu der Sesenheimer Friderike, welches ihm der Verf. zu einem so bittern Vorwurfe macht, scheint von diesem nur aus einer Quelle gekannt zu sein, die hier wohl eben so viel Dichtung, als Wahrheit enthält; Goethe's Betragen erscheint in einem andern Lichte, wenn man die neuerlich bekannt gewordenen Notizen über jene Geliebte des Dichters kennt, die dem Verf. entweder unbemerkt geblieben, oder boshafter Weise von ihm ignorirt worden sind. — Man sieht also, daß gleicher Weise auch aller Tadel in Bezug auf den hier berührten Punkt sich auf jenes allgemeinere Mißverständniß zurückführt, welches in Goethe den Genius verkennt, und mit diesem zugleich erledigt wird.

Indessen dürfen wir nicht unbemerkt lassen, wie der Umstand, daß man Goethe'n gerade diesen Vorwurf so häufig machen hört, und von so Vielen, die sich sonst unter seine Verehrer zählen, in anderer Hinsicht nicht ohne Bedeutung ist. Darum nämlich, weil Goethe als Dichter die Tiefen und den Seelenadel des weiblichen Charakters mit einer Vollständigkeit kennt, das Wesen einer wahren Liebe mit einer Treue, Innigkeit und Zartheit darstellt, wie vor ihm kein anderer Dichter: eben darum meint man auch die Fähigkeit zu einer solchen Liebe von ihm im Leben vor Andern fordern zu dürfen. Der Tadel, den man gegen seine Sittlichkeit richtet, ist unbewußt die sprechendste Anerkennung des unsterblichen, ihm ganz eigenthümlichen Verdienstes, welches er sich durch jene Einsicht und Darstellung als Mensch und als Künstler erworben hat. Es ist unwillkürlich eine solche Anerkennung, selbst da, wo, wie bei unserm Verf., eben dieses Verdienst unverständiger Weise ausdrücklich mit Worten verleugnet wird. Nichts desto weniger bleibt auch so noch jene Forderung unzulässig, und der Tadel, der sich an ihre Nichterfüllung knüpft, ungerecht. Die Voraussetzung, daß der Dichter, der eine reine und ächte Liebe am vollkommensten darzustellen weiß, auch im Leben vorzugweise den Beruf zu solcher Liebe bethätigen müsse, ist nicht im Geringsten besser begründet, als etwa die Forderung an einen Dichter wäre, der sich durch Darstellung von Heldencharakteren auszeichnet, auch persönlich seinen Heldenmuth durch Kriegsthaten zu bewähren. Das künstlerisch bil-

Geistes als solchen der härteste, die Arbeit die schwerste gewesen sein muß. Daß aber Goethe gearbeitet hat, gerungen wie Wenige, mit einer Verleugnung dessen, wozu ihn anfangs Instinct und Leidenschaft hinzogen, mit einer Klarheit des Bewußtseins über das Gute und das Rechte und männlichen Festigkeit in der Verfolgung dieses Guten und Rechten, wie kaum ein oder der andere Künstler vor ihm: dies kann nur das blödeste Auge oder ein durch gehässige Leidenschaft getrübtes verkennen. Auch hier dürfen wir uns auf Schillers Zeugniß berufen, welcher bemerkt, daß jeder Augenblick seiner Zeit, von dem Goethe sage, daß er ihn müßig zubringe, mit einer Thätigkeit angefüllt sei, die Andern schon schwere Arbeit dünken würde. Völlig widersinnig aber ist die Behauptung, daß Goethe keinen sittlichen Schmerz gekannt, keine Arbeit des Geistes in den ethischen Aufgaben, die dem Genius unstreitig nicht weniger, sondern ungleich mehre und schwerere, als jedem andern Menschen, gesetzt sind. Was etwa noch in seinem frühern Lebenslaufe als Fehltritt bezeichnet werden mag, hat Goethe durch diese Arbeit redlich abgebüßt; und daß dieses Arbeiten und Ringen, der tiefe, innere Seelenschmerz über das trotz aller Anstrengung und Wachsamkeit im Leben doch Verfehlte, ihn, wo nicht bis ins Greisen-, wenigstens bis in das reifste Mannesalter begleitet hat, davon gibt, außer vielen andern Andeutungen in gebundener und ungebundener Rede, jedem Verständigen das unzweideutigste Zeugniß der Roman die Wahlverwandtschaften, den verkehrte Menschen einen unsittli-

chen schelten, wir aber den sittlichsten aller Romane, die je geschrieben sind, zu nennen kein Bedenken tragen. — Im Allgemeinen dürfte sich, wenn man ja das äußere Glück, welches Goethe'n schon bei der Geburt gelächelt, und dann sein ganzes langes Leben hindurch mit einer Beharrlichkeit, wie allerdings wenig andere Sterbliche, begleitet hat, bei der Abschätzung seines Werthes und Verdienstes in Anschlag bringen will, das gerade entgegengesetzte Resultat ergeben von dem, welches unser Verf. zu ziehen beliebt. Denn unstreitig ist es eine größere und seltnere Erscheinung, wenn ein vom Glücke durchaus Begünstigter freiwillig die schwerste Arbeit des Geistes und die härtesten Kämpfe des Lebens auf sich nimmt, und in diesem Ringen das Höchste erreicht, was Sterblichen zu erreichen vergönnt ist, als wenn er durch äußere Entbehrung und Noth zu jener Anspannung aller Kräfte gezwungen wird.

Schließlich bemerken wir, daß es eine freche Lüge ist, wenn sich der Verf. zu behaupten erdreistet, daß Goethe Niemanden freundlich auf seinem Lebenswege gefördert, nie einem Traurigen Trost, einem Hülfsbedürftigen Unterstützung bereitet habe.

III.

Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Vierundvierzigster bis sechsundvierzigster Band. (Nachgelassene Werke. Vierter bis sechster Band.) Stuttg. und Tüb. 1832. 33.

Diese drei Bände enthalten eine Reihe von Aufsätzen, der erste über bildende Kunst, der zweite über Theater und deutsche Literatur, der dritte über auswärtige Literatur und Volkspoesie; zusammengestellt, mit wenigen Ausnahmen, aus den Heften über Kunst und Alterthum, und also zum größern Theile dem letzten Decennium von des Dichters Leben angehörend. Diese Zusammenstellung hat das Erfreuliche, daß sie es erleichtert, von dem Charakter jener so bedeutenden Seite Goethe'scher Geistes- und Lebensthätigkeit, die durch diese Aufsätze bezeichnet wird, eine Gesammtanschauung zu gewinnen. Wir rathen Allen, denen es um eine vollständige Würdigung des großen Mannes zu thun ist, diese Bände trotz der bunten Mannichfaltigkeit der darin besprochenen Gegenstände und der scheinbaren Selbstständigkeit der einzelnen Aufsätze, dennoch, wo möglich, in Einem Zuge durchzulesen, und nach dem Bewußtsein des Eindrucks zu trachten, den die ganze Folge auf sie macht. Es ist uns keineswegs unwahrscheinlich, daß, wie es wohl bei einer Folge von lyrischen Gedichten zu geschehen pflegt, so in entsprechendem Sinne auch hier Manchen, die dem Ein-

zelnen, wenn sie es für sich abgesondert betrachteten, wenig Interesse abgewinnen konnten, das Ganze die Bedeutung, die das Einzelne ihnen verbarg, offenbaren wird; als gewiß aber dürfen wir annehmen, daß, wer schon in dem Einzelnen den Reichthum von Geist, Seele und Bildung, die darin, dem gemeinen Auge freilich unsichtbar, niedergelegt ist, herauszufühlen und zu erkennen wußte, in dieser Erkenntniß und diesem Genusse, ja in dem gesammten höheren Verständnisse des Dichters, sich durch die unwillkürlich sich ihm aufdrängende Anschauung des geistigen Bandes, welches sich, gleichfalls nur dem tieferblickenden Sinne vernehmbar, durch die ganze Folge hindurchzieht, in nicht leicht zu berechnendem Maaße gefördert sehen wird.

Unsere hier ausgesprochene Behauptung könnte im Allgemeinen selbst dann nicht auffallen, wenn man den Werth der in diesen Bänden enthaltenen Kunst- und Literaturbetrachtungen, von einem mehr stoffartigen Gesichtspunkte ausgehend, nur in das Theoretische, in die Masse der eigenthümlichen Bemerkungen, die sie enthalten, in das Maaß der ästhetischen Wahrheit, die durch sie fortgestellt oder aufgeklärt wird, setzen wollte. Daß bei einem Schriftsteller, der überall nur in zerstreuten Abhandlungen und Reflexionen, nie in eigentlich wissenschaftlichem, systematischem Zusammenhange, über irgend ein großes Gebiet der Erkenntniß gesprochen hat, das Vereinzelte zusammengestellt und in Wechselbezug zu einander gebracht, sich gegenseitig zu erläutern, zu bekräftigen, seinen Sinn

und seine Bedeutung durch Herüberziehen aus dem Besonderen in das Allgemeine zu erhöhen vermag, wird nicht leicht Jemand in Abrede stellen. Nichts destoweniger ist es nicht in diesem Sinne, sondern in einem anderen, wie es uns scheint, noch prägnanteren, daß wir in Bezug auf die vorliegenden Erzeugnisse des Goethe'schen Geistes diesen Ausspruch zu thun wagen. Jener theoretische Reichthum dieser Aufsätze, so hoch derselbe auch an sich zu schätzen sein mag, gilt uns keineswegs für das einzige, oder auch nur für das hauptsächlichste Moment, welches ihren Werth begründet. Diesen Vorzug theilt das hier Gegebene mit manchen ähnlichen, vielleicht gleichfalls zerstreuten und vereinzelten Leistungen anderer Schriftsteller, in Bezug auf welche uns die vorstehende Bemerkung kaum noch eine hinreichende Aufforderung zu einem ähnlichen, ausdrücklichen Sammeln und Zusammenstellen, wie es hier in Bezug auf die Goethe'schen geschehen ist, zu enthalten scheinen würde. In der That, wenn man an den Inhalt der vorliegenden Bände, um seinen Werth und seine Bedeutung abzuschätzen, keinen andern Maaßstab legen wollte, als diesen rein theoretischen, so würde man nicht nur überhaupt ungerecht gegen denselben werden, indem man sich dann allerdings veranlaßt sehen könnte, diesen Werth niedriger zu stellen, als den Werth mancher dem Inhalte nach verwandter Leistungen selbst geringerer Geister, denen es gelungen ist, auf gleichem Raume einen, rein theoretisch betrachtet, größeren Gedankenreichthum zusammenzustellen; sondern man würde auch insbesondere

noch das, was man anderwärts durch die Zusammenstellung zu erreichen glauben kann, ganz oder zum großen Theile vermissen. Zu einer Theorie nämlich im gewöhnlichen Sinne dieses Wortes wollen sich die Goethe'schen Betrachtungen ein für allemal nicht zusammenschließen: es fehlt in ihnen das Element der Abstraction, welches zur Gestaltung einer solchen unentbehrlich ist. Ueberall hat Goethe nur den bestimmten Gegenstand vor Augen, und wenn er auch an dessen Betrachtung allgemeine, in die Form und Sprache der Abstraction gekleidete Bemerkungen knüpft, so haben diese doch stets eine durchaus individuelle, den jedesmal vorliegenden Gegenstand, oder wenigstens die durch ihn bezeichnete Richtung angehende Beziehung. Einen Ausspruch solcher Art als Lehrsatz, der unmittelbar in eine verstandesmäßig zusammenhängende Theorie eingefügt werden könnte, verstehen und behandeln wollen, würde fast jederzeit auf mehr oder minder schwere Mißverständnisse hinführen; insbesondere aber würden hierbei die Gegner und Neider des großen Dichters leichtes Spiel haben, ihm offenbare Widersprüche und Folgewidrigkeiten nachzuweisen. — Nicht also das im engern Sinne theoretisch zu nennende Element ist es, worin man sowohl den Werth, als auch die innere Einheit dieser Aufsätze über Kunst, Poesie und Literatur zu suchen hat; sondern vielmehr das ethische Element, die Art und Weise, wie sich Goethe's Persönlichkeit und ihr Verhältniß zu den besprochenen Gegenständen im Ganzen und Großen, wie im Einzelnen, darin offenbart. Um diese zu erkennen, um in Folge

dieser Erkenntniß jedem Einzelnen seine rechte Stelle anzuweisen und in ihm Alles zu finden und zu genießen, was Goethe nicht nur redend, sondern oft auch schweigend darin niedergelegt hat; um endlich sich der Bedeutung, welche das Erscheinen einer solchen Persönlichkeit und ihrer Thätigkeit ausdrücklich nach dieser Richtung hin, für die Bedürfnisse und die Tendenzen unsers Zeitalters hat, in ihrem ganzen Umfange bewußt zu werden: dazu, behaupten wir, bedarf es nicht nur, sondern lohnt es sich auch der Mühe eines aufmerksamen Studiums der Documente dieser Thätigkeit in dem Zusammenhange, der ihnen durch die Beschaffenheit und Verwandtschaft der Gegenstände, auf welche die Thätigkeit gerichtet war, gegeben wird.

Goethe hat in Wilhelm Meisters Lehrjahren von einem Ideale der Bildung gesprochen, welches „den freien und scharfen, von aller selbstischen Beziehung, von aller beschränkten Vorliebe für gewisse Eigenschaften, welche die meisten Menschen allein an sich und andern schätzen, allein begünstigen und ausgebildet wissen wollen, entbundenen Blick über alle Kräfte, die im Menschen wohnen, und wovon sich jede in ihrer Art umbilden läßt, eröffnet" (Werke, Bd. 20, S. 216.). Schon dort sehen wir ihn (S. 249 ffg.) den Begriff dieses Ideals ausdrücklich auf das Verhalten des gebildeten Menschen zur Kunst anwenden, und die Forderung einer reinen Objectivität in der Betrachtung und dem Genusse von Kunstwerken, einer vollkommenen Concentration der Seele auf den jedesmal vorliegenden Gegenstand, mit Beseitigung aller

subjectiven, aus angeborener Neigung oder einseitiger Bildung stammenden, aber dem Wesen des Gegenstandes fremdartigen Anforderungen daraus ableiten. Dieses Ideal, wir wagen es auszusprechen, ist nie so vollständig, wie in Goethe's eigener Person, verwirklicht worden, oder, wäre es in Andern verwirklicht, nie so vollständig und so rein, zum Musterbilde für alle Mit- und Nachstrebende, in Wort, Schrift und Lebensthätigkeit sich offenbarend herausgetreten. Die Empfänglichkeit für das Schöne und auch für das nur Geistvolle in Literatur und Kunst, wird, in dem Sinne, mit der Selbstverläugnung geübt, wie Goethe sie geübt hat, und zu der Stärke und Allseitigkeit ausgebildet, die sie bei Goethe erreicht hat, aus bloßer Naturgabe zu einer sittlichen Eigenschaft des Gemüths und des Charakters, die Beschäftigung mit jenen Gegenständen aus selbstischem Genusse zur edelsten That. — Die Lebensgeschichte des Dichters zeigt uns mit einer fast beispiellosen Klarheit einen Sieg, den sein Genius nicht über die äußere Natur und Welt, sondern, worin allein das wahrhaft Sittliche besteht, über sich selbst errungen hat. Wir meinen jenen Uebergang von dem glühenden, aber wilden und formlosen Naturleben des Genius und dem in diesem Leben wurzelnden, leidenschaftlichen und keineswegs von Selbstsucht freien Bewußtsein, welches seinen früheren Schöpfungen eingebildet ist, zu dem höheren Selbstbewußtsein des Geistes, welcher das Wahre, Schöne und Gute nur um sein selbst willen sucht und schaffend fördert, und sich daran erfreut,

nicht weil es das Seinige ist, weil es seine Bedürfnisse befriedigt oder seinen Leidenschaften schmeichelt, sondern weil es allein das Ewige ist. Dieser Sieg und die dadurch gewonnene absolute Freiheit des Geistes prägen sich zwar auf das herrlichste für die Anschauung in allen Dichterwerken aus Goethe's reiferm Mannesalter und seinem höhern Greisenalter aus; aber es gewährt ein eigenthümliches Interesse, die Früchte, welche dieser Sieg auch auf dem Gebiete der Kunstbetrachtung und der nicht eigentlich schöpferischen, sondern in anderm Sinne praktischen Beschäftigung mit der Kunst und der Literatur getragen hat, kennen zu lernen. Eine so ganz und gar leidenschaft- und vorurtheillose, theoretisch eben so wie praktisch unbefangene Art und Weise des Verkehrs mit jenen Gegenständen, eine so zur zweiten, höheren Natur gewordene Gewohnheit, bei jedem neu sich darbietenden, in irgend einer Sphäre einen ächten Gehalt in sich schließenden Gegenstande gleichsam von vorn anzufangen, schlechterdings nichts Bestimmtes, willkürlich Beliebtes oder durch irgend eine Theorie Gefordertes darin zu suchen, sondern durchaus nur das Dargebotene aufzunehmen und auf sich wirken zu lassen: — hierin besteht eben das sittliche Verhalten des gebildeten Geistes zur Kunst und zur Welt geistiger Productivität und Darstellung überhaupt; und dies ist die Gesinnung, die als unerlaßliches Bedingniß vorausgesetzt wird, damit einerseits Theorie, Kritik und persönliche, liebevolle und begeisterte Theilnahme der Freunde und Kenner den Künstler über sich selbst

aufkläre und wohlthätig fördere, anderseits die Kunst ihre so sittlich veredelnde, als geistig bereichernde und kräftigende Wirkung auf das Gemüth des Beschauers nicht verfehle.

Man wird uns nicht dahin mißverstehen, als ob, indem wir in Goethe's hier und anderwärts vorliegenden Beiträgen zur Kunstkritik und Literaturbetrachtung die vollkommenste Offenbarung der hier von uns gerühmten Eigenschaft, die wir überhaupt kennen, zu begrüßen nicht anstehen, wir hiermit eine unverhältnißmäßige, ja unbedingte Werthschätzung für den theoretischen Inhalt dieser Aufsätze in Anspruch zu nehmen gedächten. Solche Verwechselungen sind es, die den Gegnern Goethe's manche Vortheile gegen die Anhänger und Lobredner des großen Mannes in die Hände gespielt haben; und wir glauben, daß hier der Ort ist, nachdrücklich ein für allemal unserseits dagegen zu protestiren. Eine wirkliche Unfehlbarkeit des Urtheils wird kein Verständiger irgend einem menschlichen Individuum, auch dem begabtesten und gebildetsten nicht, zuschreiben wollen; und so bekennen wir denn ohne Umschweife, daß uns manche der hier ausgesprochenen Ansichten und Bemerkungen durchaus nur insofern Werth und Bedeutung haben, als wir sie auf Goethe's Individualität beziehen, und aus sonstiger Kenntniß dieser Individualität einen Zusammenhang, in den wir sie einreihen mögen, zu entnehmen in Stand gesetzt werden. Aber es sei uns erlaubt, aufmerksam darauf zu machen, wie eben durch jenes rein sittliche Verhalten, durch jenen Adel, jene großartige Uneigen-

nützigkeit der Gesinnung, die wir hier in so seltenem Maaße finden, eine solche Ergänzung des Einzelnen nicht durch die abstracte, theoretische Einheit, sondern durch den individuellen, persönlichen Geist des Ganzen erst möglich, wie erst hierdurch das Hervortreten der Persönlichkeit als solcher mit ihrer nothwendigen individuellen Beschränkung in das theoretische Kunstgebiet gerechtfertigt wird. Nicht die Schranken der Persönlichkeit als solche sind das Tadelnswerthe im Menschen; nicht das Offenbarwerden dieser Schranken ist es, wodurch ein Werk seines Geistes entstellt wird; sondern überall nur das Geltendmachen dieser Schranken als eines positiv Wahren und Allgemeinen, als eines theoretisch Nothwendigen. Nur eine sittliche Gesinnung giebt dem Einzelnen das reine und beharrliche Bewußtsein seiner Schranken, und mit diesem Bewußtsein das Vermögen, allem, was er sagt oder schafft, den Stempel seiner Individualität dergestalt aufzudrücken, daß für den Leser und den Beschauer an die Stelle des, in Folge der Schranken dieser Individualität theilweise mangelnden, Objectiven allenthalben die Anschauung der edeln und großartigen Persönlichkeit tritt. Wir dürfen wohl behaupten, daß nie ein Individuum dieses Bewußtsein und dieses Vermögen in höherem und reinerem Grade besessen hat, als eben Goethe; und sonderbarer Weise ist gerade diese schöne Eigenschaft auf das schmählichste an ihm verkannt worden. Mit unbegreiflicher Verblendung haben selbst die Geistreicheren unter seinen Feinden ihm die thörichte Selbstsucht zugeschrieben, die Schranken seiner

Persönlichkeit in einen positiven Maaßstab für die Werthschätzung des Weltinhaltes verkehren und jeder Erscheinung in Natur und Geschichte, in Literatur und Kunst nur nach dem Maaße Werth und Bedeutung zugestehen zu wollen, als sie die Eigenschaften, deren Goethe sich als seiner eigenen bewußt war, theilte. Es wäre ein Leichtes, zu zeigen, daß z. B. Wolfgang Menzels ganze Polemik gegen Goethe auf diesem Vorurtheile beruht, und in Nichts zerfällt, sobald der Ungrund desselben nachgewiesen, ja sobald nur der Inhalt der Voraussetzung selbst zu klarem Bewußtsein gebracht wird. Man beruft sich, um diese irrige Ansicht von dem Charakter und der Tendenz des großen Dichters zu unterstützen, auf das Wohlgefallen, mit dem er, namentlich in den hier vorliegenden Bänden, nicht selten untergeordnete Erscheinungen in Literatur und Kunst, die aber eine gewisse Verwandtschaft zu seinen eigenen Leistungen, oder Spuren des Nachstrebens in Bezug auf diese tragen, hervorhebt und sich mit ihnen beschäftigt, und dagegen Großes und Bedeutendes, aber seiner Individualität ferner Liegendes, unbeachtet läßt. — Es genüge, um dem Schlusse, den man hieraus ziehen will, zu begegnen, auf Stellen hinzuweisen, wie Bd. 46, S. 223, wo Goethe eingesteht, „über vieles Treffliche, was die mächtigste Wirkung auf ihn ausgeübt, geschwiegen zu haben, weil er, je tiefer er in das Werk eines großen Geistes hineindringe, desto mehr oft empfinde, wie schwer es sei, es in sich selbst, geschweige für Andere, zu reproduciren;" — oder, um noch eine andere Seite

von Goethe's Denk- und Sinnesweise in diesem Bezuge anzudeuten, auf solche, wie Bd. 43, S. 16, wo er, in humoristischer Laune, sich zugeschworen zu haben berichtet, „an nichts mehr Theil zu nehmen, als an dem, was er so in seiner Gewalt habe, wie ein Gedicht; wo er wisse, daß er zuletzt nur sich zu tadeln oder zu loben habe;" — wozu sogleich das Geständniß gefügt wird, „daß ein solcher Entschluß sehr illiberal sei, und nur Verzweiflung einen dazu bringen könne; es sei aber doch immer besser, ein für allemal zu entsagen, als immer einen um den andern Tag rasend zu werden" — Wen Stellen, wie diese (und sie kommen in großer Menge in allen Schriften des Dichters seit der Zeit vor, in der er Selbstbeschränkung gelernt hatte, d. h. seit seinem Eintritt in das reifere Mannesalter), wen so viele, laute und stumme Zeichen der Theilnahme, der Achtung, ja der Ehrfurcht für Thätigkeiten und Geisteswerke, mit welchen sich näher und eigentlicher zu beschäftigen der Dichter doch zugleich, als nicht in seinen Kreis gehörig, ablehnen mußte, von der wahren Natur jenes vermeintlichen Egoismus, des Goethe'schen Kunstlebens nicht belehren: dem, bekennen wir, ist nicht zu helfen, denn sein Irrthum beruht auf dem Nichtfindenwollen dessen, was, wenn man es in seiner Lauterkeit und Gediegenheit an Goethe anzuerkennen sich genöthigt sähe, freilich die eigenen vorgefaßten Meinungen über das Wesen eines wahrhaft sittlichen Strebens und Wirkens in Poesie, Literatur und Kunst Lügen strafen würde.

Wenn aber irgend ein Umstand in auffallendem

Contraste steht mit jenem Vorgeben einer von Goethe in Anspruch genommenen Alleinherrschaft auf dem Gebiete der Literatur: so ist es das nie und in keinem Falle Abschließende und erschöpfen Wollende, sondern allenthalben nur Anregende, Beginnende, skizzenhaft Hinwerfende seiner Kunstbetrachtungen. Allenthalben läßt Goethe den Blick frei, ja er schließt ihn auf und treibt ihn vorwärts, in eine Unendlichkeit des gegenständlichen Gehalts, die durch seine reflectirende Betrachtung, oder durch an die Stelle Setzen eines von ihm selbst dagegen Gebotenen zu erschöpfen, er sich selbst als unfähig bekennt. So unendlichen Werth für uns seine Mittheilungen durch die Art und Weise gewinnen, wie uns seine herrliche Persönlichkeit dabei zu lebendiger Gegenwart entgegentritt: so benutzt Er doch nie einen von außen sich ihm zu liebevoller Betrachtung darbietenden Gegenstand, um durch eine in irgend einem Sinne erschöpfende Analyse an die Stelle desselben sich selber zu setzen, oder auch nur, um an ihm gewisse Lieblingsansichten, Lehrsätze oder Tendenzen zu erproben oder zu erhärten. — Wir wissen wohl, daß man gerade dies Goethe'n als eine „Vornehmigkeit" ausgelegt hat, und wir geben auch zu, daß man eine Entsagung solcher Art nicht von Jedem, der über Gegenstände gleicher Art schriftliche Betrachtungen anstellt, fordern darf. Die eigentliche Kritik in umfassenderem und strenger wissenschaftlichem Sinne, als in welchem Goethe sie geübt hat, würde durch diese Forderung unmöglich werden, wenn man nicht zugleich fordern wollte, daß nur solche Geister sie üben sollen,

die eine so weite und großartige Basis des Selbstgeschaffenen und Selbstvollbrachten, wie Goethe, ihren Aeußerungen und Winken zur Grundlage geben können. Dennoch ist jene vollkommene Freiheit der Goethe'schen Aufsätze von dem Anspruche, unabhängig von ihrem Gegenstande für sich selbst etwas zu sein, eine unschätzbare Eigenschaft, um so unschätzbarer, als sie der Natur der Sache nach von so Wenigen gefordert werden kann. Nur durch sie geschieht dem Rechte des Gegenstandes auf ein von aller fremdartigen Beimischung, wäre es auch von der Beimischung der rein theoretischen oder wissenschaftlichen Interessen, unabhängiges Interesse, vollständiges Genüge; nur durch sie wird ein reines Gefühl von dem Werthe des Gegenstandes als solchen erweckt. In diesem Sinne möchten wir den Geist der Goethe'schen Kunstbetrachtung sogar das reine Gegentheil dessen nennen, was durch den Tadel der „Vornehmigkeit" bezeichnet wird; wenn nämlich, wie wir diesen Ausdruck immer verstanden haben, darunter eine kalte Ablehnung fremden Werthes, eine Entfernung aller wärmeren und lebendigeren Theilnahme verstanden wird. Dies eben ist die ewige Jugend des Goethe'schen Dichtergeistes, die ihn in Stand gesetzt hat, noch in dem spätesten Lebensalter so Herrliches zu schaffen, daß er sich unausgesetzt das Gefühl für die Trefflichkeit, für den tiefen Gehalt der gegenständlichen Welt lebendig erhielt, daß er jeden ihm neu entgegentretenden Gegenstand, in dessen Eigenthümlichkeit er nur irgendwie einen Eingang fand, als eine neue Welt behandelte, die ganz

auf ihren eigenen Gesetzen beruht, und in die sich, ohne sie zu verunstalten oder den richtigen Standpunkt für ihr Verständniß zu verlieren, nichts Selbsterdachtes oder anderswoher Gewonnenes hineintragen läßt. — Wie wenig diese allein ächte und sachgemäße Gewohnheit der ästhetischen Betrachtung in unserem Dichter der Fähigkeit des streng wissenschaftlichen, Jahre lang Einen Gegenstand festhaltenden und alles sonst ihm Vorkommende, auch das scheinbar Fremdartigste, darauf beziehenden und dafür benutzenden Forschens Eintrag that: dafür zeugen seine, mit so unablässig regem Eifer und unschätzbaren Erfolgen gleichfalls bis in das späteste Alter fortgesetzten naturwissenschaftlichen Untersuchungen. So hier aber, wie dort, ist es eben das reine, völlig uneigennützige Interesse an der Sache, welches wir, mit gänzlicher Beseitigung aller selbstischen und mit strengem Gesonderthalten aller der Sache fremdartigen Interessen, den Dichter beseelen, und in dem einen wie in dem andern Falle ihn auf die einzig der Sache gemäße Behandlungsart derselben hinführen sehen.

IV.

Ueber den Goethe'schen Briefwechsel. Von G. G. Gervinus. Leipzig, 1836.

Der geistreiche Verf. der „Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen" giebt uns in vorliegender Schrift Vorstudien zu dem letzten Theile seines Werkes, welche unser lebhaftestes Interesse in

wo der Geist sich von seinen frühern Anstrengungen erholt, und nur noch forschend, aber nicht mehr producirend, zu dereinstigen neuen Productionen Stoff und Kräfte sammelt. Kurz, er macht tabula rasa in der Gegenwart; er bricht, um ausschließlich sich in die Vergangenheit zu versenken, alle Brücken hinter sich ab, die von der Gegenwart in die Vergangenheit führen. Die Poesie eines Voß und Klopstock ist ihm eine wahrhaftere, als die Poesie eines Uhland und Rückert, (obgleich er, wenn es zur Sache selbst kommt, jene erstere auf ihren wahren Werth gar wohl zu reduciren weiß); die kritischen Ansichten, wenn *nicht* eines Ramler und Sulzer, so doch eines Lessing und höchstens etwa noch eines W. v. Humboldt, reichere und beachtenswerthere, als die weltumfassende Kunstkritik und Kunstwissenschaft, die aus der Schule Schellings und Hegels hervorgegangen ist. Die philosophische Speculation überhaupt, die unaufhaltsam aus der Vergangenheit in die Zukunft drängt und in der nächsten Gegenwart unsers Volkes recht eigentlich den Mittelpunkt ausmacht, an den sich die weitere Entfaltung seines Geisteslebens knüpfen soll, ist für ihn nicht vorhanden; sie wird von ihm, wenigstens insofern sie selbst für geistige Production, und zwar der höchsten Art, zu gelten den gegründetsten Anspruch hat, überall auf das vollständigste und geflissentlichste ignorirt. Alles dies nicht aus Mangel an Sinn für die genannten Erscheinungen des Geisteslebens; noch weniger aus Mangel einer gründlichen und umfassenden Bildung, welche ihn diese Erscheinungen richtig zu

würdigen befähigt; sondern weil es sein rein geschichtlicher Standpunkt so mit sich bringt, weil es sein Bedürfniß als Geschichtschreiber ist, alles Störende entfernt zu halten, was in der Beschäftigung mit der Vergangenheit die Rücksicht auf Gegenwart und Zukunft etwa mit sich bringen könnte. Solch strenge Abschließung innerhalb des Gebietes, welches durch eigenthümliches Talent und individuellen Beruf einem begabten Geiste angewiesen ist, hat, bei allem Verletzenden, was darin für andere Stellungen liegt, etwas Respectables, und ist keineswegs ohne Beispiel in der Erfahrung der vorzüglichsten Geister alter, wie neuer Zeit. Wir lassen uns darum durch sie nicht irren in der Werthschätzung des unstreitig Dankenswerthen und Bedeutenden, was die literargeschichtlichen Leistungen unsers Verfs. enthalten; wiewohl wir uns eben so wenig auch anderseits durch seine kecken Behauptungen und durch das Gewicht von Geist und Gelehrsamkeit, womit er sie zu unterstützen weiß, imponiren, oder von dem Bekenntnisse dessen, was uns als das Wahre erscheint, zurückschrecken lassen.

Der Inhalt des vorliegenden Büchleins bildet eine Reihe skizzirter Andeutungen über den geschichtlichen Verlauf insbesondere von Goethe's Dichterleben, — beiläufig über den literarischen Charakter und Lebensgang Schillers und Bettinens von Arnim, — welche sich äußerlich an die Erwähnung der verschiedenen im Druck erschienenen Goethe'schen Briefwechsel knüpft und, wie der Verf. im Vorworte bemerkt, vorzugweise aus diesen als aus ihrer Quelle schöpft. — Trefflich und,

wenn nicht überall dem Stoffe nach, so doch durchgängig der ächt geschichtlichen Stellung und Wendung nach, die er jedem Momente zu geben weiß, neu, ist, was der Verf. über Goethe's Jugend, über seinen frühern Aufenthalt in Weimar, über den Charakter der dortigen Gesellschaft, über die Briefwechsel mit Merk und Lavater sagt. Der Charakter jener Literaturperiode ist von ihm, wenn nicht in ihren einzelnen Werken, so doch in ihrer Gesammtheit und in den handelnden Persönlichkeiten, mit einer Schärfe und Umsicht aufgefaßt, wie wir ihn noch nie aufgefaßt gefunden zu haben uns erinnern, und mit zwar wenigen und sparsamen, aber eben so feinen, als sicheren Pinselstrichen umrissen. Hier bewegt sich der Verf. auf einem Gebiete, welches bereits vollständig der Vergangenheit angehört, und innerhalb solchen Gebietes ist ihm, wenn er auf dem von ihm betretenen Wege nur noch um weniges weitergeht, die Erlangung der Meisterschaft in der Kunst historischer Darstellung gewiß. — Das Problematische und Disputable seiner Auseinandersetzungen beginnt da, wo er in Goethe's Leben auf den entscheidenden Wendepunkt zu sprechen kommt, auf seine italienische Reise (S. 51). In sichtlicher Verlegenheit, die rechte Ansicht über diesen Wendepunkt zu finden, verweist er uns auf den Aufsatz Humboldts (die Rec. der Goethe'schen Briefe aus Rom in den Berliner Jahrbb.); setzt sich aber, ohne es gewahr zu werden, sogleich selbst in Widerspruch mit dem Inhalte dieses Aufsatzes, indem er den Eindrücken, die Goethe von Kunst und Natur in Italien empfing,

das Productive abspricht, und die vorherrschend contemplative Richtung des Dichters von dort datirt. Der Verf. hat sich hier durch den allerdings thatsächlichen Umstand irre führen lassen, daß „die neue Umgebung kaum einen neuen Plan in ihm hervorrief, und nur das in Weimar Angefangene weiter zu bringen oder zu vollenden half." — Wenn nicht die in Italien völlig umgeschaffene, ja in Wahrheit neu geborene Gestalt, welche Iphigenie und Tasso, welche Egmont und Meister erhielten, — um von so vielen kleineren, die der Verf. doch auch als mitzählend gelten lassen wird, dramatischen und lyrischen Dichtungen zu schweigen, — wenn diese nicht eine neue Schöpfung im höchsten und wahrsten Wortsinne ist: wahrlich dann sind auch die herrlichsten Dichterwerke der Alten nicht Schöpfungen, sondern nur Umdichtungen; denn jedem dieser classischen Dichter hatten andere Dichter, und allen der Mythus vorgearbeitet! Dies eben ist das ganz Eigenthümliche, für den Geist nicht nur des Dichters selbst, sondern unsers ganzen Zeitalters, — von welchem, insofern es wirklich unmittelbar das unsere, das gegenwärtige ist, der Verf. freilich möglichst absehen möchte — Charakteristische: daß er es vermochte, auf sein eigenes früheres Leben und Dichten wie auf eine „alte, halbverklungene Sage" zurückzukommen, und das früher schon Geschaffene noch einmal zu schaffen. Ohne Berücksichtigung dieses Charakterzuges vermag namentlich der Faust unsers Dichters in allen seinen späteren, zu dem ersten Fragmente neu hinzugekommenen Theilen durchaus nicht nach seiner

Auffassung unsers Verfs. ganz und gar verloren geht. Sie in ihrem rechten Lichte zu erfassen, war das wesentliche Hinderniß für den Verf. unstreitig seine Abwendung von dem Speculativen und der geistigen Gegenwart; als ein äußerliches Moment kann jedoch bemerkt werden seine Vernachlässigung der Briefe, welche Goethe aus Italien schrieb, welche unter allen Briefen Goethe's, so hoch man auch den Werth der übrigen stellen mag, ohne Vergleich die inhaltvollsten und bedeutendsten sind, und daher in einer Abhandlung, die Goethe's Briefwechsel sich zum Gegenstande macht, am wenigsten hätten übergangen werden dürfen.

Auf den hier zur Sprache gebrachten entscheidenden Wendepunkt ist nun alles zurückzubeziehen, was der Verf. über Goethe's fernere Productivität von diesem Zeitmomente abwärts sagt; was zwar alles auf gewisse Weise wahr und richtig, zum Theil fein und geistreich ist, aber doch zum großen Theile in ein falsches Licht gestellt erscheint. Die Richtung auf Studien der Natur und bildenden Kunst läßt der Verf. auf viel zu äußerliche Weise durch die Eindrücke des italienischen Aufenthalts entstehen, und hält sie auch nachher, — aus offenbarer, durch seinen Standpunkt herbeigeführter Ungunst gegen sie, — allzu getrennt von Goethe's dichterischem Schaffen. Auch dies nämlich, daß, zugleich mit jenen seinen höchsten künstlerischen Schöpfungen, Goethe einen idealen Mittelpunkt des Forschens und Thuns für sein weiteres Leben gewann, eine intellectuelle Substanz, von der sich, was ihm ferner noch, in einem Lebensalter, wo auch sonst die schöpfe-

rische Kraft nach und nach abzunehmen beginnt, von eigentlichen Productionen vergönnt war, leise und allmälig ablösen konnte, ohne daß weder durch Uebereilung und Ueberreizung die Productionskraft sich zu erschöpfen, noch, durch Uebergang in die Prosa des äußeren Lebens, ihre Nahrung sich zu entziehen brauchte: auch dies wird ein Betrachter, der, was der Verf. übersehen hat, nicht übersehen will, als bedeutsam erkennen. Eine Productivität in dem Maaße, wie der Verf. sie von Goethe fordert, bis ins spätere Lebensalter fortgesetzt, würde die Bedingungen der Natur überschreiten: Goethe's Schöpferthätigkeit ist darum keine schlechtere, als die Schöpferthätigkeit Anderer, weil sie sich über einen längeren Zeitraum vertheilt und nicht, wie bei Jenen, in einer schnell hinter einander folgenden Reihe von Erzeugnissen sich selbst und die Lebenskraft des Individuums, in das sie gelegt ist, aufreibt. — Den Vorwurf, den man Goethe wegen des Mangels an Patriotismus seiner Poesie gemacht, bringt Hr. G. durch eine kurze, aber schlagende Bemerkung (S. 94 f.) zum Schweigen; er selbst aber läßt sich verleiten, über das Zurücktreten der Interessen des handelnden Lebens in unserm Dichter auf eine Weise sich zu ergehen, die allerdings für seinen Dichtercharakter zu einem Vorwurfe wird. Wir haben nichts dagegen, wenn man jenes Zurücktreten des Drastischen und Praktischen hinter dem Speculativen als charakteristisch für Goethe's spätere Dichtung hervorheben will, wenn man, wie Hr. G. nicht ohne sinnreiche Einsicht thut, einen Grund für den Mangel entschie-

dener Begrenzung und für die immer mehr hervortretende Neigung zu einer Vermischung der poetischen Kunstgattungen darin erblicken will. Aber dies so vorzustellen, als habe es in der Willkühr des Dichters gelegen, auch einen andern Weg einzuschlagen, und so „auf einen weit höheren Gipfel der Kunst zu kommen," ist unstreitig falsch und gegen den Dichter ungerecht. Wie, auch bei solcher Verwischung der Gattungsunterschiede und Hervortreten des Contemplativen, dennoch wahrhaft Großes und Schöpferisches geleistet werden könne, hätte an dem Beispiele der zwei größten Werke aus Goethe's späterem Mannesalter gezeigt werden können, die der Verf. so gut wie ganz ignorirt: der Wahlverwandtschaften und der Selbstbiographie des Dichters. Das erstere Werk ist unter allen unsers Dichters dasjenige, was am meisten von dem Geiste der eigentlichen Tragödie, das letztere dasjenige, was am meisten von dem Geiste des eigentlichen Epos hat. Nun ist zwar weder das erstere eine Tragödie, noch das letztere ein Epos geworden; dennoch aber entschädigt in dem ersteren Werke der außerordentliche Gedankenreichthum und die Tiefe in der Schilderung des inneren Seelenlebens für den Mangel jener unmittelbaren dichterischen Wirkung, welche bei allen tragischen Stoffen an die dramatische Form geknüpft ist, in dem letzteren die himmlische Heiterkeit eines wahrhaften Dichterelementes, welche durch dasselbe über die gesammte Wirklichkeit des modernen Lebens ausgegossen wird, für den Mangel jener höheren Idealität, die an die strenge Form des antiken Epos geknüpft bleibt.

Wie wenig nach diesem allem unser Verf. geneigt sein wird, gegen die letzte Dichtungsperiode Goethe's, gegen diejenige, die vor allen durch den westöstlichen Divan und den zweiten Faust bezeichnet wird, gerecht zu sein, läßt sich aus Vorstehendem leicht abnehmen. Die Schilderung derselben knüpft sich theils noch als Nachklang an die Besprechung des Schiller'schen, theils an die Erwähnung des Zelter'schen Briefwechsels, dessen Werth Hr. G. sehr niedrig stellt, indem er dem Charakter Zelters nur diejenige Seite abzugewinnen weiß, die man allerdings belächeln kann, ohne darum die gemüth- und charaktervolle Tüchtigkeit dieses Mannes, so wie er, zu verkennen oder zu ignoriren, in Goethe's Zuneigung für ihn aber schlechterdings nur eine halb diplomatische halb phantasmagorische Grille erblicken will. Was der Verf. sonst zur Charakteristik des Dichtergreises sagt, hat, wie alles, was aus seiner Feder fließt, scharfe und geistreiche Züge, und uns gewiß wird es nicht einfallen, die unläugbaren Schwächen des großen Mannes verkennen, oder an die Stelle solcher Charakteristik einen leidigen Panegyricus setzen zu wollen. Indeß können wir uns nicht versagen, der unstreitig übertriebenen Schilderung gegenüber, die Hr. G. S. 147 ff. von der Zurückgezogenheit und selbstgefälligen intoleranten Abgeschlossenheit des Goethe'schen Greisenalters giebt, die andere Seite dieses Janusgesichtes hervorzukehren, und auf den Charakter ewiger Jugendlichkeit hinzuweisen, der, wie er noch den spätesten Zeiten der Muse unsers Dichters aufgedrückt ist, so auch in seinem sonstigen literarischen

Verhalten sich auf das vielfachste kund giebt. Dort zeigt sich dieser Charakter in der Ausgebärung stets neuer Formen, welche Goethe, die immer steigende Tiefe seiner Ideen und ihre mehr und mehr der eigentlichen Kunstdarstellung sich zu entziehen drohende Innerlichkeit compensirend, in eine erhöhte Bilderpracht und orientalisch-allegorisches Schmuckwesen hineinarbeitete. Hier aber bethätigt sich derselbe auf das Herrlichste in den Aeußerungen, die wir von dem Dichter über die Gegenwart und die Zukunft der Poesie überhaupt besitzen. Kann es ein schöneres Document dieser, auch der mächtigsten Geisteskraft nicht immer sich beigesellenden, Eigenschaft geben, als das durch keinen Zweifel getrübte Vertrauen, als die in der That kindlich fröhliche Hoffnung, mit der Goethe bis an seinen letzten Lebenstag auf das Streben und Beginnen einer neu aufkeimenden Generation hinblickt? Mag es sein, daß er im Einzelnen oft geirrt, im Einzelnen das Ausgezeichnete verkannt und das Geringere hochgestellt hat; von seiner Stimmung, von seiner Haltung gegen die jüngere Mitwelt im Ganzen handelt es sich hier, und diese ist es, von der wir behaupten, daß sie ihm zu hohem Ruhme gereicht. Vergebens sucht man bei ihm auch nur die leiseren Züge jenes grämlichen Mißmuths, der im vorgerückten Alter sich oft auch vorzüglicher Geister bemächtigt, und über die Fähigkeit des nachgebornen Geschlechtes, ihr Werk fortzusetzen und zu steigern, sie verblendet. Nie tritt Goethe als **laudator temporis acti** auf; so umsichtig, so gewissenhaft er das Verdienst seiner früheren

Zeitgenossen zu würdigen und in das Andenken der undankbareren Nachwelt zurückzurufen weiß, so wenig läßt er sich dadurch zur Ungerechtigkeit gegen diese Nachwelt verleiten; mit so gerechtem Selbstgefühl er auf die Leistung, auf die Schöpfung seiner frühern Tage zurückblicken darf, so bleibt er sich jederzeit bewußt, wie seine Werke sich allmälig aus dem Chaos eines über das wahre Wesen der Kunst und ihres großen Gegenstandes unklaren Strebens hervorarbeiten mußten, und erwartet mit der heitersten Selbstverläugnung von der begünstigteren Nachwelt Ergänzung dessen, was in seiner Leistung mangelhaft bleibt. Er hat der Sonne einer neuen Weltweisheit, noch ehe sie aufging, sehnsüchtig entgegengeblickt und ihre ersten Strahlen begierig eingesogen; er säumt nicht, die wirklich aufgegangene froh zu begrüßen und die Mitwelt auf sie hinzuweisen, daß sie es ist, die er verkündigt hat, obgleich er zugleich unbefangen zu bekennen sich nicht scheut, daß von dem allzurasch eindringenden Lichte sein Auge geblendet ist und sich von diesem weg, nach dem farbigen Bogen auf dunklem Grunde wenden muß. Die poetische Literatur aber hat in ihm und durch ihn sich von dem beschränkteren Kreise aus, dem seine ersten Dichtungen angehören, zur Weltliteratur gesteigert; er verkündigt, der Herold eines neuen Evangeliums, daß, weit entfernt, mit ihm aufzuhören, die Poesie von jetzt an erst in Gestalt einer Weltpoesie beginnen wird. Dies alles thut er, wie nicht außer Acht zu lassen, zu einer Zeit, wo seine Verehrer in ihm das Ende und den Abschluß aller Poesie zu er=

blicken meinen, seine Gegner und Neider über den vermeintlichen Untergang der Poesie, jener idealen Poesie, deren Schöpfer in der modernen Welt Goethe ist, ein lautes Frohlocken aufschlagen.

Um noch einige Worte von dem übrigen Inhalte des Büchleins zu sagen: so bemerken wir zuvörderst, daß wir mit der Auffassung von Schillers Dichtercharakter vollkommen übereinstimmen. Doch können wir nicht wünschen, daß der Verf. die Abhandlung über den Inhalt des Goethe-Schiller'schen Briefwechsels, so wie sie vorliegt, unmittelbar seinem literargeschichtlichen Werke einverleiben möge. Als Recension jenes Briefwechsels gegeben, entspricht diese Abhandlung ihrem Zwecke vollkommen; in einem Geschichtwerke aber würde sie zu den reflectirenden Episoden gezählt werden müssen, deren es freilich besonders in dem ersten Bande der deutschen Literaturgeschichte, — in dem zweiten schon weniger, — so manche giebt, welche in eine unkünstlerische Breite des Raisonnements halb unwillkührlich sich verlierend, aus dem sonst so glücklich aufgefundenen Tone literarischer Historiographie einigermaßen störend herausfallen. Dagegen finden wir, was der Verf. am Schlusse seines Buches über Bettine von Arnim und ihr Verhältniß zu Goethe sagt, in Bezug auf Ausdruck und geschichtliche Auffassung zwar trefflich; einseitig und zum Theil ungerecht aber in Bezug auf die Würdigung des Geistes und Charakters dieser merkwürdigen Frau. Die Denkmale der Liebe Bettinens zu Goethe mit den ritterlichen Poesien des Mittelalters zusammenzustellen, welche die

ideale überschwängliche Verehrung einer Geliebten zum Inhalt haben, war unstreitig ein glücklicher Gedanke; nur durfte der Verf., ohne ungerecht zu werden, nicht unbemerkt lassen, daß wenigstens unter den von ihm namhaft gemachten Dichtungen keine den Briefen Bettinens an Ideenreichthum und wirklicher Poesie auch nur von fern gleich kommt. Der Verf. nimmt den Anlauf zu einer sehr richtigen sittlichen Würdigung der in dem Briefwechsel ausgesprochenen Seelenzustände und der von dieser literarischen Erscheinung zu erwartenden Wirkung; wie er denn auch Goethe's Benehmen gegen die Briefstellerin vollkommen richtig würdigt. Aber er verdirbt das Gute, was er in dieser Beziehung gesagt hat, zuletzt wieder durch eine Wendung, die wohl kaum von vorn herein beabsichtigt war, sondern in die er sich, (was ihm auch sonst zuweilen zu begegnen scheint) erst hinein räsonnirt. Könnte Bettinens Wesen nur da Bewunderung finden, „wo sich ein ungesundes und verdorbenes Geschlecht der Männer weder in seiner Kraft, noch in seiner Würde mehr fühlt, wo es ihrem männischen Erheben mit weibischem Versinken schmählich entgegenkommt;“ könnte ihr Buch „nur da auf die Dauer gefallen, wo Flitter für Gold, Funken für Flammen gelten, wo Ueberspannung Geist heißt, wo Träumen Leben, wo das Barocke und Sonderbare genial, und Abstechen Schönheit ist:“ so wäre Beides vor dem Richterstuhl einer sittlichen Kritik absolut verwerflich, so verdiente Beides, was zu thun der Verf. wirklich Miene macht, mit den widrigsten Erscheinungen neuester Literatur in

Eine Reihe gestellt zu werden. Aber das Außerordentliche ist darum, weil es aus dem gewöhnlichen Lauf der Dinge heraustritt, dem das Gemeine sich fügt und fügen soll, nicht nothwendig ein Verkehrtes oder Frevelhaftes; die Jungfrau von Orleans bleibt eine hohe und herrliche Erscheinung, wenn wir auch sehr Recht haben, uns zu verbitten, daß unsere Töchter und Schwestern nicht Jungfrauen von Orleans werden wollen.

V.

Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823—1832. Von Johann Peter Eckermann. 2 Theile. Leipzig, 1836.

So reiche und vielseitige Mittheilungen wir auch schon über das Leben und die Denkweise unsers Dichters, dem größten und besten Theile nach durch ihn selbst, besitzen, so wird das vorliegende Werk, auch nur von Seiten seines Inhalts und Gegenstandes betrachtet, doch keineswegs als überflüssig erscheinen. Es enthält nicht nur eine reiche Menge von Einzelheiten, durch die wir unsere Kenntniß von Goethe's Urtheil über Menschen und Dinge, und auch von seinen Zuständen, von der Weise seines täglichen Thuns und Seins während seiner letzten Lebensjahre bereichert finden, sondern es giebt auch in klaren und reinen Zügen, nicht schildernd und reflectirend, sondern er-

zählend und berichtend, ein so gedrängtes und vollständiges Bild seiner Persönlichkeit, wie noch kein Anderer uns gegeben hat, und wie es in der Natur der Sache liegt, daß Goethe von sich selbst nicht geben konnte. Die Schätze, welche Hr. Eckermann in neunjährigem, fast ununterbrochenem Umgange mit Goethe gesammelt, hat er nicht, wie in ähnlichen Fällen so oft geschieht, auf gut Glück, ohne Wahl und Ordnung vor uns ausgebreitet, sondern er hat, als ächter Kunstjünger, jenen Zeitraum zugleich als die Frist benutzt, deren, nach dem bekannten Ausspruch des römischen Dichters, ein Werk gediegener Art bedarf, um im Geiste seines Urhebers Gestalt und Reife zu gewinnen. Dazu ist die Kunst, deren er sich bei seiner Darstellung bedient, nicht eine dem Gegenstande der Darstellung fremde oder äußerliche, nicht die seinige; es ist ein Theil von Goethe's eigener Kunst, den der Verf. zugleich mit Goethe's Worten und Reden eingesogen und bei der Abfassung dieses Werkes auf eine durchaus reine und unbefangene Weise, völlig frei von jenem gezwungenen und anspruchvollen Wesen, das man sonst den Nachahmern Goethe's oft und nicht mit Unrecht vorwirft, in Anwendung gebracht hat. Wir haben in Hrn. Eckermann einen der seltenen Fälle, wo die vollständige Versenkung eines angeborenen Talentes in einen fremden Geist, die durchgängige Nachbildung der Art und Weise, des Styles und der Formen dieses Geistes, als die Naturbestimmung, als der eigenthümliche Beruf des Individuums erscheint, und ohne allen fühlbaren Nachtheil für dessen Geistes- und Ge-

müthsanlagen, für die Treue und Redlichkeit seines Denkens, Thuns und Schaffens erfolgen kann. Solch eines Falls bedurfte es, um uns von der Persönlichkeit des großen Mannes ein Bild der Art zu geben, wie wir zu unserer hohen Befriedigung jetzt durch Eckermann erhalten haben, ein Bild, welches uns Ihn selbst in der Totalerscheinung seines Wesens, nicht wie Er sich selbst, sondern wie Ihn Andere sahen, und doch nicht durch das Medium einer fremden Atmosphäre, im Lichte eines fremden Geistes, sondern in seiner eigenen Atmosphäre, im Lichte seines eigenen Geistes zeigt.

Der Verf. eröffnet sein Buch mit einer Einleitung, welche uns die Schicksale seines Lebens bis zu seiner Bekanntschaft mit Goethe kurz berichtet. Dies kann überflüssig scheinen bei einer Schrift, welche sich als durchaus dem Andenken Goethe's gewidmet ankündigt; aber es wird gerechtfertigt durch die Eigenthümlichkeit seines Verhältnisses zu Goethe, welches, durch die Individualität des Verfs. und durch seine Lebensschicksale bedingt, eben so sehr und mit eben so viel Recht, wenn auch nur mittelbar, Gegenstand der Darstellung ist, wie Goethe's einzelne Reden und Aeußerungen. Wir erfahren, daß Hr. Eckermann, geboren in einem Stande und unter Verhältnissen, die seiner frühern Jugend keine Bildung des Geistes zu Theil werden ließen, und keineswegs von Kindheit auf zu einer geistigen Thätigkeit und Laufbahn bestimmt, dennoch durch eigenen Trieb und durch eine, zwar spärliche und langsame Folge äußerer Begünstigungen einer solchen zugeführt wurde. Anfangs war es eine

an ihm bemerkte Anlage zur Zeichenkunst, später, nachdem er der Ausbildung dieses Talentes bereits entsagt hatte, die mächtig erwachende Liebe zur Dichtkunst, woran sich für ihn die höhern Anregungen, und auch die Theilnahme und Unterstützung, die er bei Andern fand, knüpften. Durch letztere ward es seinem beharrlichen Streben ermöglicht, in schon etwas vorgerücktem Lebensalter, nachdem er mehre Jahre in untergeordneten Anstellungen durch mechanische Federarbeit seine Existenz gefristet, und daneben nothdürftig die unumgänglichsten Vorkenntnisse zu einer höhern Bildung erworben hatte, die Universität Göttingen zu besuchen. Dort sollten seine Studien der Rechtswissenschaft gewidmet sein; aber ein unwiderstehlicher Hang trieb ihn der Dichtkunst zu, der er sich, durch ununterbrochenen Fleiß in allerlei verwandten Studien gefördert, endlich ganz, in theils theoretischer, theils ausübender Beschäftigung zu widmen beschloß. Durch die Uebersendung seiner „Beiträge zur Poesie," für die ihm Goethe einen Verleger gewinnen sollte, machte er die erste persönliche Bekanntschaft mit dem Dichter, zu dem er schon vorher, „als zu seinem untrüglichen Leitstern hinaufgeblickt hatte." Wie nun Goethe ihm bei seinem Besuch in Weimar auf das freundlichste entgegenkommt, wie er nach Verlauf kurzer Zeit ihn veranlaßt, dort seinen Wohnsitz zu nehmen, und wie durch das Vertrauen, welches er ihm bei dem Redactionsgeschäfte der Gesammtausgabe seiner Werke schenkt, ein Band geknüpft wird, welches für Eckermanns ferneren Lebensgang in allen äußern und innern

Aeußerungen über Welt, Leben und Wissenschaft in ihrem Bezug auf Dichtkunst, den Jünger fördern und die Geheimnisse der Kunst ihm erschließen. — Wenn es nämlich auch nicht mit ausdrücklichen Worten gesagt ist, so geht es doch aus dem gesammten Inhalte des Buches deutlich hervor, daß Goethe, von dem ersten Anfang der Bekanntschaft an, seinen jungen Freund für denselben Beruf bestimmte, den dieser, als er ihm unter die Augen trat, bereits erwählt hatte, und daß die Absicht, welche ihn bewog, ihn in seiner Nähe zu halten, wesentlich und im innersten Grunde diese war, ihn durch seinen bildenden Umgang jenem Berufe sicherer entgegenzuführen; wobei die Dienste und Hülfleistungen, die Goethe seinerseits von Eckermann verlangte, und die sämmtlich der Art waren, daß sie dem Jünger mehr noch als dem Meister zu Nutz und Frommen gereichten, nur den äußerlichen Halt- und Anknüpfpunkt des Umgangs herzugeben die Bestimmung hatten. Wie viel oder wie wenig Goethe dadurch erreicht habe, das heißt, wie groß oder wie gering das Talent sei, welches er durch dieses sein Thun sich selbst und der Welt gewonnen hat, braucht hier nicht in Anschlag gebracht zu werden, und werden erst die zukünftigen Leistungen Eckermanns ganz entscheiden können. Daß Goethe's Bemühung an ihm nicht verloren ist, daß durch Goethe's Umgang er die Bildung gewonnen hat, die seiner Natur die einzig gemäße war, ja die sie gebieterisch forderte, die zu erreichen er aber auf jedem andern Wege wahrscheinlich vergebens gestrebt haben würde: dies zu erweisen reicht schon die gegenwärtige hin.

Wir halten es nicht für überflüssig, bei dieser Gelegenheit ein Wort gegen die nach unserer innigsten Ueberzeugung irrigen Meinungen zu sagen, die noch immer unter einem beträchtlichen Theile selbst des einsichtigern Publikums über die menschliche, gemüthliche und sittliche Seite von Goethe's Persönlichkeit, und namentlich über die Beschaffenheit seiner freundschaftlichen Verbindungen zu herrschen scheinen. Welcherlei Urtheile über diesen Punkt die Uebelwollenden, die Gleichgültigen und neben beiden auch ein zahlreicher und ehrenwerther Kreis aufrichtiger Verehrer Goethe's des Dichters, die aber in dem sittlichen Verständnisse Goethe's des Menschen sich noch nicht ganz haben zurecht finden können, bei Gelegenheit der Briefwechsel mit Schiller, mit Zelter und mit Bettine von Arnim haben verlauten lassen, ist noch im frischen Andenken. Daß sein Verhältniß zu Eckermann ähnliche Mißdeutungen erfahren wird, daß Viele auch hier, trotz dem, daß sie bei Eckermann selbst, und in Goethe's gesammter persönlicher Umgebung eine ganz andere Meinung vorfinden, in Goethe nur den kalten Egoisten werden erblicken wollen, der die Thätigkeit des jungen Freundes für sich benutzt, indem er sich den Schein giebt, ihn liebevoll zu hegen und zu fördern, ist leider mit Gewißheit vorauszusehen. Unglücklicher Weise kommt in dem Buche selbst eine Stelle vor, die, wie Ref. bereits aus Erfahrung weiß, der Gefahr ausgesetzt ist, in ähnlichem Sinne mißverstanden und als ein offenes Selbstbekenntniß Goethe's von seinem Princip des Nichteingehenwollens in Freundschaftsgesinnung und

Gemüthsverhältnisse gedeutet zu werden. „Ich habe," sagt Goethe Thl. I. S. 151, „einen Menschen immer nur als ein für sich bestehendes Individuum angesehen, das ich zu erforschen und das ich in seiner Eigenthümlichkeit kennen zu lernen trachtete, wovon ich aber durchaus keine weitere Sympathie verlangte." Diese Worte mögen freilich, so aus ihrem Zusammenhange herausgerissen, wie wir sie absichtlich hier vorgetragen haben, und wie wir nicht zweifeln, daß Viele sich bereit finden werden, sie als schwere Selbstanklage Goethe's dem Publicum vorzuhalten, in den Ohren Mancher bedenklich genug klingen. Aber wir fordern Jeden auf, dem es nicht um böswillige Verläumdung des großen Abgeschiedenen zu thun ist, den Zusammenhang zu erwägen, in welchem diese Worte gesagt sind. Sie sind gesagt als Antwort auf ein Geständniß Eckermanns, durch welches Dieser seine Abneigung, in größere gesellige Kreise einzutreten, motiviren will: „er trage in die Gesellschaft seine persönlichen Neigungen und Abneigungen und ein Bedürfniß, zu lieben und geliebt zu werden; er suche eine Persönlichkeit, die seiner eigenen Natur gemäß sei; dieser möchte er sich gern hingeben und mit den Andern nichts zu thun haben." Welcher Einsichtige wird hier die Weisheit verkennen, die Goethe'n, der in seinem Freunde das Bedürfniß einer nur durch Entäußerung seiner unmittelbaren Subjectivität zu gewinnenden vielseitigern Bildung kennt, der an ihm „mehr Anlage als Jener selbst glaubt," zu solcher Selbstentäußerung, zur Kenntniß der Menschen, zum Umgang mit den Menschen, wie sie sind, entdeckt hat, auf

jenes Geständniß die Erwiederung eingiebt: „Diese Ihre Naturtendenz ist freilich nicht geselliger Art; allein was wäre alle Bildung, wenn wir unsere natürlichen Richtungen nicht wollen zu überwinden suchen? Es ist eine große Thorheit, zu verlangen, daß die Menschen zu uns harmoniren sollen.“ Hieran nun schließt Goethe, mit der Bemerkung, dies seinerseits nie gethan, diese Thorheit nie begangen zu haben, die vorhin angeführten, hier ihren guten Sinn erhaltenden Worte, und setzt hinzu, daß er es dadurch, durch dieses Nichtverlangen der Sympathie Anderer, „dahin gebracht habe, mit jedem Menschen umgehen zu können, indem dadurch allein die Kenntniß mannichfaltiger Charaktere und die nöthige Gewandtheit im Leben entstehe.“ „Denn gerade bei widerstrebenden Naturen muß man sich zusammennehmen, um mit ihnen durchzukommen, und dadurch werden alle die verschiedenen Seiten in uns angeregt und zur Entwickelung und Ausbildung gebracht, so daß man sich denn bald jedem Vis-a-vis gewachsen fühlt.“ — Es ist also nicht davon die Rede, Sympathien, freundschaftliche, gemüthliche Verhältnisse zu Menschen vermeiden, sich von ihnen frei halten oder ihnen überall aus dem Wege gehen zu sollen, sondern davon, die Forderung solchen Verhältnisses nur nicht ohne Unterschied in jeden Umgang mit Andern hineinzutragen, den Umgang mit Andern nicht davon abhängig zu machen, ob man ein solches Verhältniß zu ihnen wird anknüpfen können oder nicht.

Goethe bekennt sich (in den Briefen an Schiller

bei Gelegenheit des Wilhelm Meister), zu „einem gewissen realistischen Tik," der ihn oft verleite, die Idee, die seinen Dichterwerken zum Grunde liegt, mehr noch, als es die Forderungen der Kunst ohnehin schon mit sich bringen, hinter äußerlichen, realen Motiven zu verstecken, sie, so sehr er ihre Macht im Ganzen anerkennt, im Einzelnen nicht selten zu verläugnen oder hinter die Momente der blos thatsächlichen Erscheinung zurückzudrängen. Wir glauben, daß dieses Bekenntniß, welches zunächst seinem Charakter als Dichter gilt, auch auf seinen Charakter als Mensch Anwendung leidet, und zur Lösung mancher Räthsel, die auch für Wohlwollende, ja für Verehrer Goethe's in der Gestalt einer sittlichen Persönlichkeit zurückbleiben, den Schlüssel bietet. Zur Erklärung der vorhin erwähnten Aeußerung zwar bedarf es dieses Schlüssels nicht einmal; diese würde genau eben so, wie sie uns Eckermann hier berichtet, auch ein weit entschiedenerer moralischer Idealist, als Goethe es war, haben thun können. Doch kommen andere Aeußerungen in dem Buche vor, bei denen man allerdings wohl thun wird, sich diesen Erklärungsgrund gegenwärtig zu halten, um dem moralischen Anstoß, den man sonst vielleicht an ihnen mit mehrem Rechte, als an jener, nehmen könnte, zu begegnen. Wir rechnen dahin unter andern den, wie es scheint, gutheißenden und billigenden Ausspruch (II, S. 149.) über die merkantilischen Interessen, welche, wie Goethe zu glauben vorgiebt, die britische Nation zur Abschaffung des Sclavenhandels bewogen haben sollen; auch das S. 343 über die

Freundschaft mit Schiller hingeworfene Wort erhält, wenn es anders einer solchen bedarf, durch das hier von uns Angedeutete seine befriedigende Erläuterung. Aber mehr noch, als einzelne Reden und Aeußerungen, dient jenes Selbstbekenntniß, Goethe's sittliche Haltung, sein Benehmen und seine Handlungsweise in Verhältnissen des Lebens in ihr rechtes Licht zu stellen. Wenn Uebelwollende immer geneigt sein werden, alles, was in Reden und Handlungen auf egoistische Motive deutet, so auszulegen, als ob hier sich die eigentliche, innere Gesinnung des Handelnden oder Sprechenden, welche anderwärts durch einen edlen Schein kunst- und absichtvoll übergleißt werde, unbedachtsam, unwillkührlich kund und offenbar gebe: so giebt jenes Bekenntniß den Einsichtigen einen Wink darüber, wie in Wahrheit bei Goethe das Verhältniß das gerade umgekehrte ist. Nicht unwillkührlich, sondern geflissentlich sehen wir ihn allenthalben in Wort und That das realistische Moment hervorkehren; in einem äußerlichen Interesse das rechtfertigende Motiv für eine Handlung suchen, welche ihrem innern Grunde nach aus der Idee stammt und solcher Motive nicht bedarf, um ihr Dasein zu rechtfertigen. Wenn Goethe (Werke Bd. 49, S. 89.) von Napoleon bemerkt, „daß dieser, der ganz in der Idee lebte, sie doch im Bewußtsein nicht erfassen konnte; daß er alles Ideelle durchaus läugnet, und ihm jede Wirklichkeit abspricht, indessen er eifrig es zu verwirklichen trachtet:“ so möchte man von Ihm vielmehr sagen, daß er, indessen er durchaus von dem Bewußtsein der Idee erfüllt, und dem Inhalte dieser

Bewußtseins auch äußere Realität zu geben beflissen ist, eben dieses Bewußtsein zu verläugnen und die Idee nur in ihrem „Residuum“ oder „Caput Mortuum,“ welches sie „im Verfliegen zurückläßt,“ (vergl. ebendas.) anzuerkennen liebt; eine Neigung, die ihm einst (Werke Bd. 30, S. 202.) im geselligen Kreise das Prädicat eines „umgekehrten Heuchlers“ zuzog. Man kann diese Eigenheit unsers Dichters bis in die particulärsten Wendungen seiner Sprach- und Schreibart hinein verfolgen, und bemerken, wie fast allenthalben, wo er sich, wie er wenigstens in seiner spätern Zeit gern thut, darauf einläßt, in behaglichem Räsonnement von irgend etwas Thatsächlichem Gründe, Ursachen oder Motive anzugeben, diese fast überall von äußerlicher, lockerer und zufälliger Art sind; wobei er jedoch nie leicht unterläßt, durch einen bedeutsamen Wink, sei es daß dieser in einem raschen Abbrechen der scheinbar eingeleiteten Causalverknüpfung und in der ausdrücklichen Hinweisung auf ein dahinter sich verbergendes Unergründliche, oder daß er in einer sinnvollen Zusammenstellung und Verflechtung einer Mehrheit scheinbar heterogener Glieder bestehe, in dem geistreichen Leser oder Hörer die Ahnung des tiefer liegenden idealen Grundes zu wecken und ihn zur selbstthätigen Aufsuchung desselben anzureizen. In den Dichtungen aus Goethe's letzter Periode hat sich aus dieser Neigung, die Idee hinter der realen Erscheinung zu verbergen, die Neigung zu einer gewissen poetischen Geheimnißkrämerei, die Fülle des allegorischen und mysteriösen Elementes entwickelt. Dort freilich sehen

wir den „realistischen Tik“ nicht selten in sein Gegentheil, in eine hinter dem buntfarbigen, aber luftigen Schleier der reichen sinnlichen Erscheinung nur leicht verhüllte Ueberfülle des Idealen, des körperlosen Geistes umschlagen. Dennoch aber ist von jener Lust am Geheimnißvollen, Verhüllten und Unumwundenen zu sagen, daß sie mit den auffallendern Erscheinungen des Goethe'schen Realismus aus einer Quelle fließt. Die Idee, das Tiefste, Höchste, Innerste unmittelbar, ohne Dazwischentreten sinnlicher, realer Medien auszusprechen, oder auch sie in Handlungen, in der Gestaltung von Lebensverhältnissen auf solche Weise zu bekennen, wodurch diese Handlungen und Verhältnisse als reine und unmittelbare Darstellungen eines Höchsten bezeichnet würden: dagegen hat Goethe zwar nicht zu allen Zeiten seines Lebens eine gleiche, wohl aber von dem Zeitpunkt an, in welchem seine Bildung als ihrem Grundcharakter nach festgestellt und vollendet betrachtet werden kann, eine entschiedene und beharrliche Abneigung gezeigt. Ganz verständlich wird diese Abneigung nur Denen sein, die sie in ihrem Zusammenhange mit dem Bildungsgange des Dichters, in ihrem Gegensatze zu der empfindsamen und hypergenialen Ueberschwänglichkeit seiner ersten Dichtungs- und Lebensperiode betrachten wollen. Die trüben und unlauteren Elemente jener frühen Zeit hat Goethe eben nur dadurch zu überwinden und von seinem geistigen Selbst auszuscheiden vermocht, daß er in seinem Bewußtsein zwischen der Idee und der Erscheinung, so sehr auch, nach seinem eigenen schönen Ausspruch, beide

einander bedürfen, auf einander hinweisen, ja **an sich**, in einem höchsten Vermittelnden Eins sind, doch, so viel das Leben und die **unmittelbare** Wirklichkeit auch selbst der Dichtung betrifft, eine Mauer zog, und vor Allem die Prätention fern hielt, irgendwie, in irgend einem Momente des Lebens oder der Dichtung, die Idee durch die Erscheinung zu erschöpfen, in der Erscheinung aufgehen zu lassen. Sein Realismus im Leben wie in der Theorie und Dichtung entspringt aus einer Art von Scheu vor Profanation des Heiligen, welches in der Sturm= und Drangperiode jener frühern Jahre allzusehr gleichsam in nackter Gestalt dem orgiastischen Tempelcultus der Menge preisgegeben worden war; eine Verirrung, deren Theilnahme Goethe später durch ein in den Augen Vieler vielleicht übergroßes Maaß von Besonnenheit und Zurückhaltung hat büßen wollen. — Auch ihm selbst zwar entging es nicht, wie die letztgenannte Eigenschaft da, wo sie ausschließlich die Herrschaft gewinnt und das freie Walten des sittlichen Naturinstinctes zurückdrängt, eben so wieder zum Fehler, zum sittlichen Gebrechen werden kann, wie die entgegengesetzte. Wiederholt finden wir im gegenwärtigen Buche die Aeußerung, wie das Alter, — Goethe spricht ausdrücklich von dem seinigen, — nicht mindere oder geringere, nur andere Fehler habe, als die Jugend: eine Aeußerung, die höchlich zu schätzen ist als Beweis, wie weit der große Mann von moralischem Stolz oder Selbstgenügen entfernt war, — wie allerdings auch Er die wahre Demuth kannte, — die aber nicht zu der Meinung verleiten darf, als ob

nicht wirklich ein sittlicher Fortschritt, und zwar ein sehr bedeutender und denkwürdiger, in der Geschichte seines Lebens vorhanden sei.

Wir bedauern, uns hier mit diesen kurzen, Vielen wohl unverständlich bleibenden Andeutungen über einen Punkt begnügen zu müssen, dem eine gründlichere Ausführung zu wünschen wäre, weil nur an ihn sich die vollständige Widerlegung der Vorurtheile knüpfen kann, die noch so vielfach der richtigen sittlichen Würdigung von Goethe's persönlichem Charakter entgegenstehen. Was so Viele an Goethe vermissen, auf dessen Mangel sie ihre Abneigung, ihre Anklage gegen ihn begründen, ist eben jene Unmittelbarkeit, jene unbefangene Natürlichkeit im Ausdruck der Empfindung, der freundschaftlichen, liebevollen gegen Einzelne, der begeisterten, schwungvollen in Bezug auf sittliche Ideen, welche gerade den Künstler, den dichtenden Genius so wohl kleidet und von ihm vor allen Andern erwartet wird, so wie auch sie es ist, deren Erscheinung vorzugsweise die Präsumtion vollkommner Uneigennützigkeit der Gesinnung und sittlicher Aufopferungsfähigkeit zu begründen pflegt. — Es soll gar nicht geläugnet werden, daß Goethe, — der Mann und der Greis, nicht Goethe der Jüngling, — diese allerdings schönen und preiswerthen Eigenschaften, daß er überhaupt vielleicht das, was man in moralischer Beziehung Liebenswürdigkeit zu nennen pflegt, entbehrte. Bemerkt doch der hohe Mann von sich selbst, daß (Werke, Bd. 30, S. 199.) „der sittliche Mensch Neigung und Liebe nur insofern erregt, als man Sehnsucht an ihm

tur bei erreichter höherer Bildungsstufe eine ganz ähnliche Umwandlung, wie in Goethe's, erfolgt war, stand darin im Vortheil gegen Goethe, daß, bei der ausdrücklichern Richtung seines Talentes auf das Ethische, man über die Beschaffenheit dieser Umwandlung, die ohnehin, nach der Verschiedenheit seiner Natur von der Goethe'schen, bei ihm einen andern Charakter trägt, weniger in Zweifel bleiben, oder auch, was meist geschehen ist, daß man dieselbe ganz unbemerkt lassen konnte. Ein anderer großer und mächtiger Dichtergenius unserer Nation dagegen, Jean Paul Richter, hat, obgleich auf derselben Stufe bewußter Reflexion und Selbstbespiegelung stehend, wie Goethe und Schiller, die Empfindsamkeit und den überschwänglichen Enthusiasmus seiner Jugend in das reife Mannesalter mit hinübergenommen, und dadurch zwar sich den jauchzenden Beifall derer erworben, die in Goethe's weiser Mäßigung nur kalte Selbstigkeit erblicken wollen, dagegen aber den edler Gebildeten den Genuß seiner an Herrlichkeiten jeder Art so überreichen Dichtung auf das empfindlichste getrübt und fast verleidet.

Durch diese Tugend der Mäßigung und besonnenen Selbstbegrenzung, die man ihm als Kälte und Egoismus deuten will, hat Goethe es erreicht, daß die hohe Gestalt seiner Persönlichkeit im reifen Lebensalter völlig frei dasteht von allen verneinenden, feindseligen und gehässigen Leidenschaften, welche sonst der gewöhnliche Tribut sind, den geniale Individuen ihrer Menschheit zahlen müssen. Es ist dies ein Gesichtspunkt, welchen gelten zu machen die vorliegenden Ge-

spräche uns ein vorzügliches Recht geben; denn kaum möchte wohl je eine ähnliche Sammlung von Denkwürdigkeiten eines ausgezeichneten Menschen erschienen sein, die von allem und jedem Mißklange dieser Art so ungetrübt geblieben ist, wie die gegenwärtige. Wir sind weit entfernt, solche Leidenschaftlichkeit überall, wo wir sie bemerken, verdammen oder auch nur beklagen zu wollen; sie ist nicht selten mit den preiswürdigsten Anlagen und ihrem edelsten Gebrauch unabscheidbar verwachsen, und namentlich bei solchen Gemüthern, die eine reflexionslose Unmittelbarkeit des Enthusiasmus und eine überquellende Fülle der Empfindung aus der Jugend in das reifere Alter hinübernehmen, der fast unentbehrliche Sauerteig, um beide frisch und thatkräftig zu erhalten, den Enthusiasmus vor Schwärmerei, die Empfindung vor hinschmelzender Weichheit zu bewahren. Aber daß die völlige Beschwichtigung jener Leidenschaften und Verbannung ihrer Wirkungen, die ausschließliche Richtung des Gemüthes auf das positiv Edle und Schöne, die das Gemeine, das Schlechte und Häßliche nur ablehnt, ohne aber im Kampf gegen dasselbe die Kräfte zu verwenden, die (— auch nach Goethe's ausdrücklichen, bei Gelegenheit Byron's und Platen's gesprochenen Worten) durchaus nur dem Positiven gewidmet bleiben sollen, — daß diese eine hohe und eigenthümliche Tugend ist, bleibt nichtsdestoweniger wahr. Eben so wahr bleibt, daß die Schätzung dieser Tugend sich ganz eben so, wie die Schätzung jeder andern, darin zu bewähren hat, daß man sie, wo sie sich findet, für sich

allein in ihrem hohen Werthe anerkennt, und nicht neben ihr noch andere Eigenschaften fordert, die entweder überhaupt, oder unter gewissen Bedingungen mit ihr unvereinbar sind. So glauben wir, was Goethe betrifft, auf das deutlichste einzusehen, wie, so sehr es auch, wie er selbst von sich sagt (Werke, Bd. 27, S. 71), schon von Jugend auf „in seiner Natur lag, das Große und Schöne willig und mit Freuden zu verehren," und „diese Anlage an würdigen Gegenständen Tag für Tag, Stunde für Stunde auszubilden, das seligste aller Gefühle für ihn war," doch dieser reine Einklang seiner Thätigkeit und Seelenstimmung, den wir in seinem reifern Alter an ihm bewundern, nur auf dem Wege einer Bildung erreicht werden konnte, durch die auch Liebe und Begeisterung in ein Element selbstbewußter Reflexion und klarer Besonnenheit aufgenommen werden mußte, wo sie nicht mehr mit dem Reize des unmittelbaren leidenschaftlichen Naturgefühls ausgestattet erscheinen können. Man bringe sich den Eindruck zu deutlichem Bewußtsein, den wir aus der gegenwärtigen Gesprächsammlung schärfer und concentrirter, als aus den übrigen Urkunden von Goethe's persönlicher Sinnes- Lebens- und Handlungsweise von jenen Eigenschaften erhalten, in denen Goethe so groß, ja fast so einzig dasteht, und frage sich dann, ob eben diese Eigenschaften, mit einem höheren Grad jener andern Eigenschaften, die man an Goethe vermißt, verbunden vorgestellt, noch ganz sie selbst bleiben würden; ob nicht jene besonnene Milde und Mäßigung, jenes Abthun aller Leidenschaft-

lichkeit in Bezug auf das Negative, mehr oder weniger den Charakter des Zwanges und der Heuchelei erhalten haben würde, wenn nicht ein gleich durchgeführtes Princip des Maaßhaltens und der Selbstbeschränkung im Verhalten gegen das Positive jenem entsprochen hätte. Man frage sich ferner, ob nicht auch das, was man Goethe als Eitelkeit und Geneigtheit zur Selbstschätzung anzurechnen pflegt, nicht nur überall augenblicklich verschwindet, wo es mit dem die innerste Natur von Goethe's Charakter ausmachenden Instincte der Anerkennung, der Bewunderung und der Verehrung des Großen und Schönen irgend in Gegensatz tritt, (— woher sonst Aeußerungen, wie die, wenn wir uns recht erinnern, doppelt vorkommende, es sei gut für ihn, nicht früher das Treffliche, was schon vorhanden ist, gekannt zu haben, weil er sonst nie etwas Eigenes geschrieben haben würde; oder die köstliche, zugleich von dem würdigsten männlich-genialen Selbstgefühl, und von der edelsten Bescheidenheit zeugende über Tieck und Shakspeare in Bezug auf Ihn selbst I, S. 143?), — sondern, daß auch diese Eigenschaft, insofern man in gewissem Sinne sie Goethe'n allerdings zuschreiben mag, bei ihm einen harmloseren, tadelfreieren Charakter trägt, als sie ohne jenes innere, selbstbewußte Maaß und jene Gewohnheit der Selbstbeherrschung, bei überall frei überströmender Empfindung und Leidenschaft, unstreitig tragen würde?

Man wird uns nicht tadeln, wenn wir der Aufforderung gefolgt sind, die uns in der Erscheinung des Eckermann'schen Buches für Goethe's Verehrer gegeben

schien, lieber ein Wort zu sagen, das zur **Verständigung** über den Charakter des unsterblichen **Mannes im Ganzen** dienen könnte, als, in die Fülle der **Einzelheiten** hereinzugreifen, welche diese Bände in **Goethe's Gedanken und Worten** vor uns aufschließen. Die Winke zu benützen, welche theils für das äußerlich geschichtliche Verhältniß, theils für die tiefere Ergründung des Sinnes mancher seiner Dichtungen so reichlich hier gegeben sind, muß andern Betrachtungen überlassen bleiben; und eben so auch liegt nicht in unserer Absicht, auf die so geist- und gehaltvollen Aussprüche einzugehen, die uns, über Dichter oder sonstige Schriftsteller und deren Werke, über Menschen und menschliches Geschick und Treiben von Goethe gesprochene, berichtet werden. Hier würde, neben der lautesten Bewunderung des erhabenen Talentes und der hohen Geisteskraft, neben der innigsten Verehrung des gediegenen, durchgebildeten Charakters, und neben der freudigsten Anerkennung der gereiften Welt- und Lebensweisheit, allerdings im Einzelnen auch Zweifel und Widerspruch Platz finden. Unstreitig ist es nicht mehr an der Zeit, den ästhetischen und moralischen Mißverständnissen über Goethe nur eine einseitige Bewunderung, eine Rechtfertigung solcher Art gegenüberzustellen, wie manche der bisher versuchten, die unbewußt oder halb bewußt von dem Grundsatze ausgehen, als müsse Goethe in Allem Recht haben, als müsse er überhaupt Allen, oder in Allem Alles sein. Man darf sich die Aufgabe stellen, zu zeigen, daß Goethe durchaus das war, was er sein sollte, daß er die Be-

stimmung seines Lebens tief, wie Wenige, ergriffen, und vollständig, wie in unserer Zeit fast Keiner, vollbracht hat. Ja es möchte vielleicht kaum eine unserm Zeitalter heilsamere Einsicht geben, als eben diese, daß, was Goethe zum anerkannt größten Dichter und Schriftsteller der neuern Zeit erhoben hat, keineswegs ein entschiedenes Uebergewicht des Talentes und der Naturanlage über alle Andern ist, — an Talent können sich ihm Manche gleichstellen, — sondern das Uebergewicht des sittlichen Momentes, die Treue und der Fleiß, — nicht jener, der nur auf das äußere Werk, sondern der höhere, innerliche, der auf die Idee als solche gerichtet ist, — die Selbstbeherrschung und Entsagungskraft. Er ist der Größte nicht durch das, was aus ihm die Natur, sondern durch das, was er selbst aus sich selbst gemacht hat. Eben jener sein Beruf aber, welchen so rein erkannt, so treu erfüllt zu haben sein wahrer und höchster Ruhm bleibt, war, wie die Bestimmung jedes Einzelnen, ein begrenzter, begrenzt nicht nur insofern Goethe ein Dichter, die Dichtkunst aber nicht Alles in Allem, sondern auch, wiefern Goethe's Poesie nicht die Poesie überhaupt ist. — Im Sinne dieser Bemerkung erlauben wir uns, jetzt kürzlich noch einen Punkt zu berühren, der in diesen Gesprächen auf mannichfaltige und interessante Weise in Anregung kommt: das Verhältniß unsers Dichters zur Religion und zur Philosophie. Wir halten es für gut, daß von Verehrern Goethe's bestimmt und ausdrücklich ausgesprochen werde, wie in beiden Beziehungen der Stand-

Universalität, als das griechische Heidenthum, alle religiöse Bedürfnisse befriedigt und die Gesammtheit aller wahrhaft religiösen Richtungen in sich schließt: so findet doch auch innerhalb des Christenthums eine freiere Bewegung des Geistes statt, eine solche, die sogar bis zum ausdrücklichen Gegensatz gegen das positive Moment der christlichen Offenbarung fortgehen kann, ohne darum die Grenzen des Religiösen überhaupt zu überschreiten. Diese Bewegung geht nicht in Einzelnen, sondern in Völkern und Zeitaltern vor sich, sie folgt Gesetzen, denen sich der Einzelne nicht entziehen kann; und von dem Dichter am wenigsten, dessen Kunst ohnehin eine freiere Stellung zum Positiven der Religion mit sich bringt, ist zu fordern, daß er an der bestimmten positiven Gestalt auch dann noch gläubig festhalte, wenn dieselbe in dem Zeitalter wankend geworden ist und einer Wiedergeburt und Erneuerung entgegengeht. Nicht sein Werk ist solche Wiedergeburt, nicht Er kann, nicht Er soll in dieser Beziehung seinem Zeitalter voraneilen; denn zu dem Werke dieser Wiedergeburt bedarf es ganz anderer schaffender Kräfte, als der dichterischen, der künstlerischen. Wohl aber wird der wahre Dichter auch dann, wenn er alle Kräfte des Gestaltens und der Anschauung eines Gestalteten aus dem Gebiete des Religionsglaubens in das Gebiet der Dichtung und der dichterischen Weltbetrachtung herüberzutragen durch den Standpunkt des Zeitalters und durch seinen eigenen genöthigt ist, nicht nur die allgemeine geistige Würde der Gestalten positiver Religion, den dichterischen, künst-

kerischen Gehalt in ihnen anerkennen und überall in sein rechtes Licht zu stellen beflissen sein; er wird nicht nur durch diese ihm eigenthümliche Beziehung vor aller Frivolität der Gesinnung gegen jene Gestalten gesichert bleiben, sondern er wird auch im Gemüthe jene ehrfurchtsvolle Scheu vor dem unerkannten, aber in den Erscheinungen der Natur und den Begebenheiten der Weltgeschichte, in der Leitung menschlicher Schicksale im Einzelnen wie im Großen und Ganzen allenthalben sich bethätigenden Göttlichen, jenes Gefühl der Unzerstörbarkeit des eigenen geistigen Selbst in seinem Zusammenhange mit dem Göttlichen bewahren, worein wir das von dem besonderen Charakter der geschichtlichen Religionen und der durch diesen Charakter gegebenen näheren Bestimmtheit religiöser Gesinnungen und Zustände allerdings noch zu unterscheidende Grundmoment aller Religiosität zu setzen berechtigt sind. Diese Religiosität nun finden wir bei Goethe; wir finden sie vorzugweise in diesen Gesprächen mit einer Kraft und Entschiedenheit an den Tag gelegt, die uns unwillkührlich zur Achtung, ja zur Ehrfurcht stimmt, und vor der wir nicht zweifeln, daß die Anklagen wohlgesinnter, aber in einer engen Gestalt der Religiosität befangener Frommen verstummen werden.

Näher, als vielleicht Manche uns werden zugeben wollen, hängt mit Goethe's Stellung zur Religion seine Stellung zur Philosophie zusammen, die indeß in den gegenwärtigen Gesprächen etwas anders, und einseitiger gewendet, als sonst, erscheint; vielleicht nicht ganz ohne Schuld des Vfs., den wir hier nach eini-

gen seiner Aeußerungen von Befangenheit nicht ganz frei sprechen möchten; — jedenfalls aber ist auch hier, und hier vorzugweise, der „realistische Tik“ des Dichters in Anschlag zu bringen. — Der Zusammenhang, auf den wir hindeuten wollten, besteht darin, daß von jenem Standpunkte der Gestaltlosigkeit, der bestimmunglosen Unendlichkeit des religiösen Inhaltes, den wir so eben als den religiösen Standpunkt unsers Dichters bezeichneten, in unserer Zeit für den Einzelnen, der sich auf ihm befindet, die Rückkehr zur Bestimmtheit und positiven Gestaltung der Religion auf keinem andern Wege erreichbar ist, als auf dem Wege philosophischer Speculation. Diesen Weg nun scheint Goethe in einigen der hier mitgetheilten Aeußerungen geradehin zu verschließen, indem er die göttlichen Dinge und die letzte Bestimmung des menschlichen Geistes für ein Geheimniß erklärt, welches zu enträthseln der Philosophie und aller menschlichen Wissenschaft ein für allemal versagt sei. Daß dies im Ganzen Goethe's wirkliche Ansicht, und der Punkt war, über den er mit Bewußtsein nicht hinausging, — unbewußt und durch den Instinct des Genius getrieben gar oft, — daß ihm die Bemühungen der Philosophie, jene angebliche Schranke unsers Erkennens zu durchbrechen, fremd und unverstanden blieben, und seine Urtheile über einzelne Philosophen demzufolge nicht selten etwas einseitig ausfallen, die Vorstellungen aber, die er sich über Bestimmung und Aufgabe der Philosophie überhaupt bildet, bei vielen herrlichen, genialen Blicken im Einzelnen, doch hin und wieder im Ganzen ihr

Ziel verfehlen mußten (ein Beispiel ausdrücklich in Bezug auf das Verhältniß der Philosophie zum Christenthum II, S. 55 f.): dies alles kann nicht geläugnet werden. Wie sich, solchen von ihm keineswegs zuzugebenden Meinungen des verehrten Dichters gegenüber, der Philosoph zu verhalten habe, dafür hat ein, bei Goethe's gegenwärtig der Oeffentlichkeit übergebener Aeußerung vorzugweise Betheiligter, Hegel, ein anerkennenswerthes Beispiel gegeben, in seiner eben so von edler Bescheidenheit, wie von geistreichem Humor eingegebenen Aeußerung in dem Brief an Goethe. (Hegels Werke, Bd. 17, S. 507). Mit Recht sehen wir dort und anderwärts auch Hegel ungleich mehr Gewicht, als auf jene Differenz, auf die thatsächliche Uebereinstimmung legen, die, — um von Goethe's Dichtung zu schweigen, deren wahres, den früheren Zeitgenossen des Dichters verschlossen gebliebenes Verständniß zugestandener Weise die Philosophie unserer Zeit eröffnet hat, — zwischen dieser Philosophie und der wissenschaftlichen Forschung, der Naturbetrachtung des Dichters, der nach seinen eigenen Worten (Werke, Bd. 49, S. 88. vergl. Bd. 30, S. 200.) „das Absolute, von dem er im theoretischen Sinne nicht zu reden wagte, in der Erscheinung anerkannt und immer im Auge behalten hat;" dem Geiste und der Tendenz nach überall obwaltet. Auch Goethe hat diese Uebereinstimmung, hat das Verdienst der Philosophie um ein ächtes, geistvolles Verständniß der Natur und der Kunst nicht verkannt. So sehr auf der einen Seite er eine Art von Ruhm darein setzt, „von der Philo-

sophie sich immer frei erhalten, und den Standpunkt des gesunden Menschenverstandes (— was Goethe gesunden Menschenverstand nennt, ist freilich nicht der gemeine Menschenverstand, sondern vielmehr schon eine unbewußte Philosophie) zu dem seinigen gemacht zu haben:" so hören wir ihn doch anderwärts bekennen, „die Philosophie, mit der er sich zwar nie ganz vertragen, doch nie entbehren gekonnt zu haben;" wir hören ihn mit der höchsten Anerkennung des Talentes und des wissenschaftlichen Verdienstes vor Allen zwar von Kant, dessen ausdrücklichen Einfluß noch unmittelbar zu empfinden die Stellung des Dichters schon der Zeit und dem Lebensalter nach mit sich brachte, sodann aber auch von Fichte, von Schelling, von Hegel sprechen, sich durch sie gefördert und über sein eigenes Thun und Streben aufgeklärt bekennen. — Am meisten mochte er der Philosophie zürnen wegen ihres ihm nur als ungünstig erscheinenden Einflusses auf Schreib- und Sprechart der Deutschen unserer Zeit. Er scheint sich hier nicht die Frage vorgelegt zu haben, inwieweit die Schuld solchen Einflusses wirklich die speculative Philosophie als solche trage, die doch unter den Griechen der Classicität des sprachlichen Ausdrucks und der künstlerischen Form durchaus keinen Eintrag that, sondern dieselbe theilte, und ihrerseits durch Bereicherung an Gedanken und Worten sie förderte. Dieser Umstand möchte dafür zeugen, daß, wenn wirklich, worin wir Goethe vollkommen beistimmen, die Gewohnheit abstracter Speculation dem Style der deutschen Literatur eine Farbe eingedrückt

hat, die ihn von dem Style fremder Literaturen keineswegs zu seinem Vortheil unterscheidet, solcher Nachtheil doch mit nichten für unzertrennlich von der Beschäftigung mit der Philosophie gelten darf, sondern die Gründe aufzusuchen sind, weshalb nur eben bei den Deutschen solche Beschäftigung bisher so ungünstig hat wirken müssen.

VI.

Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde. Seinem Denkmal. Drei Theile. Berlin, 1835.

Man hat nicht selten von einem Schicksale gesprochen, welches, wie über Menschen, so auch über Büchern walte. Verstand man hierunter, so oft darauf die Rede fiel, fast jederzeit ein feindseliges und ungerechtes, wie denn die Menschen das Walten einer höhern Macht mehr im Unglück, als im Glück zu vernehmen geneigt sind: so wird es erlaubt sein, auch von einem freundlichen Geschick der Bücher, wie der Menschen, zu sprechen; und zwar auch dies in einem höhern Sinne, indem wir nicht eine launische Gunst des Zufalls meinen, die oft auch dem Unwürdigen zu Theil wird, sondern das Eintreten eines geistreichen Buches zur guten Stunde in sein Publicum, das glückliche, — um so erfreulichere, als vielleicht unerwartete, — Einverständniß des Genius, der das Buch erzeugte mit dem Geiste des Zeitalters, mit der Stimmung des literarischen Kreises, in den es eintritt.

Solch ein freundliches Gestirn scheint, wenn den Ref. nicht alle Anzeigen trügen, dem gegenwärtigen Buche bei seiner Geburt geleuchtet zu haben. Daß die Herausgabe desselben ein Wagniß war, hat auch die geniale Verfasserin nicht verkannt; nur allzu nahe lag, einer verirrten Bewunderung des Buches nicht minder, wie einer mißverstandenen Gegnerschaft gegen das Buch, die Verwechslung mit so vielen, krankhaft überspannten und verkehrten Zeiterscheinungen. Dennoch hat die Verfasserin ihr Vertrauen zu dem Publicum nicht betrogen; das Buch hat mit einer Schnelligkeit, die nur der Wirkung des elektrischen Funkens vergleichbar ist, das Publicum zur innigsten Theilnahme, zur lebendigsten Begeisterung fortgerissen; aber man ist zugleich inne geworden, daß es nicht ein finsterer oder zweideutiger, sondern ein lichter und guter Genius ist, der aus ihm spricht. Die Schlimmen sind, bis auf den Augenblick wenigstens, da wir dieses schreiben, davon geblieben; sie haben, geschreckt vielleicht, wie nach Pindar der Götterfeind, der hundertköpfige Typhon durch die Stimme der Pieridinnen, durch ihr Schweigen ein kaum minder vollgültiges Zeugniß für die Reinheit und den Adel des Buches abgelegt, wie die Guten und die Verständigen durch ihre laute, schon so vielseitig und so gewichtig hervorgetretene Anerkennung.

Der Inhalt des Buches ist, — bekanntlich, dürfen wir sagen, denn schwerlich ist Einer unter unsern Lesern, der noch keine Kunde von dem Buche hätte, — die begeisterte Liebe Bettinens Brentano, der Jungfrau,

die jetzt als Wittwe die Denkmale ihrer Jugendliebe dem deutschen Volke, dem sie durch die Bestimmung des Genius angehören, nicht mehr vorenthält, zu Goethe, dem Dichter, in dessen schon an der Schwelle des Greisenalters stehender Gestalt die Dichterin das verklärte Ideal der Menschheit erblickt. Welcher Art diese Liebe ist, können wir nicht besser, als mit den Worten der Dichterin selbst (II, S. 137) bezeichnen: „sie sprengt alle Riegel in neue Welten der Kunst und der Weissagung und der Poesie; wie sie in einem erhabenen Sinne nur sich befriedigt fühlt, so kann sie auch nur in einem erhabneren Elemente leben." — Die Poesie, die zur reinsten Harmonie der Schönheit verklärte Phantasie ist dieses Element; sie bleibt allem Irdischen fremd, bei der leisesten Berührung des irdischen Elementes etwa durch den Geliebten selbst, — der aber nur darum der Geliebte sein konnte, weil er solcher unheiligen Berührung unfähig war, — würde sie augenblicklich verschwunden sein. Frage also Keiner nach der Gefahr, welcher Bettina sich durch den mänadischen Taumel im Dienste ihrer Gottheit aussetzt. Sie selbst hat, mitten im Taumel, in der Trunkenheit ihrer Begeisterung, ein klares Bewußtsein — nicht der Gefahr, sondern daß die Gefahr nicht Gefahr ist; sie vergleicht sich der Mignon, wie sie mit verbundenen Augen zwischen Eiern tanzt. „Meine Liebe ist geschickt," ruft sie dem für sie und für sich selbst fürchtenden Geliebten zu, „verlasse dich ganz auf ihren Instinct, sie wird auch blind dahin tanzen und wird keinen Fehltritt thun." Mit diesem Bewußtsein darf

sie sich rücksichtlos dem Gotte hingeben, der sie treibt: was sie auch thue und rede, sie darf gewiß sein, daß die Umgebenden in ihren Reden und Thaten nicht das Weib, nicht den natürlichen Menschen mit seinen, wenn auch geistig gesteigerten, Bedürfnissen und Begierden, sondern den Genius, der in irdische Worte und Handlungen Gedanken und Gefühle der Unsterblichkeit kleidet, vernehmen werden. So erblicken wir denn Bettinen von dem ersten Aufkeimen ihrer Liebe an ununterbrochen von einem Kreise der edelsten und bewährtesten Menschen, — unter ihnen Goethe's Mutter, Bettinens sämmtliche Geschwister und ihr Schwager Savigny — umgeben, die Alle um ihre Schwärmerei wissen, aber, weit entfernt sie zu stören, ihr vielmehr noch Vorschub thun. So weit ihr ganzes Treiben und Beginnen aus dem Gewöhnlichen heraustritt, so bedenklich oft äußere Sitte und Convenienz dadurch verletzt wird, so erweckt es in allen Augenzeugen das Vertrauen, die Zuversicht, daß es sein Gesetz, sein Maaß in sich selbst trägt und unter keiner Voraussetzung dieses Gesetz, das heiliger und mächtiger zugleich, als alle äußeren ist, überschreiten wird.

So scheint denn sowohl durch die Duldung und freundliche Hegung, die Bettinens Enthusiasmus persönlich in dem zunächst sie umgebenden Kreise, als auch durch die Empfänglichkeit und die begeisterte Theilnahme, die jetzt das Buch bei seinem Hervortreten im deutschen Publicum gefunden hat, die Anklage der Verfasserin widerlegt zu werden: „Keiner ist ver-

traut mit der idealischen Liebe, Jeder glaubt an die gemeine, und so pflegt, so gönnt man kein Glück, das aus jener höheren entspringt, oder durch sie zum Ziel geführt könnte werden." Dennoch müssen wir uns bekennen, daß die Erscheinung Bettinens und ihrer Liebe in das Bereich unserer Vorstellungen und Begriffe, so wie diese sich unter dem Einflusse der Literatur und Kunst, der Religion und der socialen Sittlichkeit allmählig gestaltet haben und in dem Kreise der modernen Bildung die herrschenden geworden sind, in mancher Hinsicht nicht ganz passen will. Wie vielen Grund zwar jene Anklage gegen unsere Zeit, als verstehe sie eine idealische Liebe nicht zu würdigen, in der Wirklichkeit, und in dem Schicksale haben mag, welches jede solche Liebe, da wo sie wirklich vorkommt, in der Wirklichkeit erfährt, brauchen wir nicht zu untersuchen. Jedenfalls würde durch die Anklage eben so sehr, wie unsere Zeit, auch jede frühere Zeit getroffen werden. Daß aber der Begriff, die Forderung einer idealischen Liebe und ihre Werthschätzung im Allgemeinen unserer Zeit fremd sei, ist Bettinen, wäre dies ihre Meinung, gewiß nicht zuzugeben. Vielleicht war sogar in keiner früheren Zeit die Anerkennung des geistigen und sittlichen Adels der Liebe, die Sehnsucht, das Streben nach Liebe verbreiteter, als in der unsrigen, welche, so sehr sie auch im Einzelnen, sei es der gemeinen Sinnlichkeit fröhnen, oder unter das Joch einer geistlosen Gewohnheit und Philistermoral sich beugen mag, doch, so viel die Gesinnung des Ganzen betrifft, dem Höhern huldigt und die Verwirklichung des Höhern

anstrebt. Dennoch hat jener Ausspruch eine gewisse Wahrheit, sowohl überhaupt, als namentlich in der Verbindung, in der er bei unserer Verfasserin vorkommt, aber freilich nur eine durch die Persönlichkeit der Verfasserin bedingte, und darum auch für ihre persönliche Denkweise, durch welche allein ihre Liebe und ihre Dichtung möglich ward, charakteristische. Bettine spricht nämlich jene Worte als Urtheil über Goethe's Wahlverwandtschaften, als Anklage gegen den geliebten Dichter, daß er Eduard und Ottilien nicht retten wollen, daß die Umgebung der Liebenden ihre Liebe als eine gemeine, und nicht, was sie sei, als eine idealische behandle, und in Folge dieser Behandlung ihren Untergang herbeiführe. Man sieht hieraus, daß Bettine sich, indem sie dies schreibt, allerdings in einem Widerspruch gegen ihr Zeitalter befindet, der, wenn er nicht vielleicht eben jetzt, durch das Hervortreten ihres Werkes, gelöst werden wird, wohl überhaupt als ein unlösbarer sich erweisen möchte. Bettine nennt idealische Liebe nur die, welche von dem Verhältnisse der Geschlechter unberührt bleibt, welche kaum die sinnliche Gegenwart des Geliebten begehrt, und nur Geist, Phantasie und Dichtung als Mittel des Verkehrs mit dem Geliebten kennt. Sie fordert von jeder wahrhaften Liebe, daß, da das Ziel ihrer Sehnsucht eine andere Vereinigung, als die natürliche der Geschlechter ist, sie gegen diese sich völlig gleichgültig verhalte, und ihre Befriedigung von der Knüpfung des sinnlichen Bandes unabhängig finde. Von der Welt aber fordert sie, daß sie solche Liebe, wo und wie sie sich

auch zeige, als eine unschuldige und harmlose gelten und gewähren lasse, und kein anderweit bestehendes sittliches Band durch sie, möge sie auch noch so sehr sich mit ihm durchkreuzen, gestört finde. In dieser Ansicht, dieser Forderung stimmt die treffliche Frau wohl zwar mit der Denkweise, mit der Sitte früherer Zeiten und fremder Völker, nicht aber mit der unsrigen, überein. Unser Zeitalter und unser Volk hat sich, — und dies zwar nicht aus zufälliger Laune, sondern aus Gründen, welche tief in dem Wesen der modernen Bildung liegen, — mehr und mehr bestimmt gefunden, eigentliche Liebe nur da anzuerkennen, wo sie mit der Naturbestimmung der Geschlechter zusammentrifft, und das sittliche Band, durch welches diese Bestimmung geistig erfüllt und geadelt wird, zu knüpfen sich befähigt zeigt. Fast allgemein wird in unserer Zeit über die, ehemals nach ihrem begeisterten Hypopheten so genannte, Platonische Liebe als über eine leere, ja verderbliche Schwärmerei das Verwerfungsurtheil gesprochen. Es wird gesprochen, nicht weil man, wie Bettine zu meinen scheint, nur die gemeine Liebe kennt, sondern weil man die gemeine gern ganz verdrängen, eben dadurch verdrängen möchte, daß mit ihren Attributen die idealische bekleidet wird.

Wir erblicken demnach den Genius, der Bettinen ihre Liebe und Liebesdichtung eingegeben hat, — wir erblicken ihn in einem Gegensatze zu dem Genius des Zeitalters, in einem solchen, der uns die Theilnahme, die das Werk demnach gefunden, fast als ein Wunder erscheinen läßt. Das Zeitalter ist sich seiner Ansicht

der Liebe, ist sich des vor früheren Zeitaltern, insofern wir diese nämlich nach der Gesinnung, die sich im Ganzen und Großen ihrer Literatur, Kunst und Volkssitte ausspricht, beurtheilen dürfen, es auszeichnenden Vermögens, dem himmlischen Geiste der Liebe, statt durch die Sinnlichkeit ihn zu vertreiben, durch das sinnliche Moment einen Körper zu geben und ihn mit der Bestimmung der Gattung in Einklang zu setzen, als eines theuren Gutes, als eines wichtigen Fortschrittes gegen frühere Zeiten bewußt. Wer von uns möchte jetzt noch zu behaupten wagen, daß die luftige Romantik des Mittelalters mit ihrer die Bestimmung des Weibes und die wahrhafte Sittlichkeit der Ehe verkennenden Apotheose der Frauen, oder daß wohl gar jene von Sokrates und Platon zwar im edlern Sinn gefaßte, aber so leicht in widrige Unnatur ausartende Männerliebe der Griechen etwas Höheres, der Idee Gemäßeres war, als was wir heut zu Tag Liebe nennen? Die platonische Liebe, in welcher unter diesen Gestalten, oder in welcher neuen, durch den Genius einzelner hochbegabter Individuen neu ausgeborenen sie auch auftrete, wird sich zu jener geistig verklärten, ein sittliches Band für die Ewigkeit knüpfenden Geschlechtliebe immer zu verhalten scheinen, wie die phantastischen Ideale des Jünglings zu der das Ideal nur in der Wirklichkeit suchenden und eben dadurch die Wirklichkeit zum Ideal hinaufläuternden Einsicht des gereiften Mannes, oder wie der mythische Götter- und Heiligendienst im Heidenthum und im Katholicismus zur Verehrung Gottes im Geist und

in der Wahrheit des evangelischen Christenthums. — In diesem Sinne kann es als bedeutsam erscheinen, wenn Bettine, indem sie das, was ihr als Gemeinheit des Zeitalters erscheint, anklagen will, wider ihren Willen sich zur Anklage des geliebten Dichters fortgezogen sieht, der in einem seiner edelsten und tiefsinnigsten Gebilde die Tragödie der Liebe in diesem höchsten Sinne dargestellt hatte, wo sie, nicht zufrieden mit dem phantastischen Glück, den ausschließlichen Besitz des Geliebten für diese Erde, und durch die Erde für die Ewigkeit begehrt, eben durch dieses Begehren aber mit jener Sittlichkeit in Conflict kommt, deren Gesetz für die Erde, aber nicht auch für die Ewigkeit gegeben ist. Bettine meint, wer den Himmel besitzt, könne auch auf dieser Erde der Erde wohl entbehren. Aber sie vergißt, worauf sie selbst in einem andern Zusammenhange (I., S. 265. II., S. 145.) so schön hingedeutet hat, daß, wenn auch durch Verläugnung des Irdischen der Himmel erworben werden kann, doch auf keine Weise die Erde für den Himmel nur als ein Gleichgültiges und Aeußeres geachtet werden darf.

In Erwiederung gegen diese Einseitigkeit, ja Ungerechtigkeit, welche die Stimmung des begeisterten Momentes in der hochsinnigen Jungfrau erzeugte, wäre es nicht eben zu verwundern, wenn die Zeitgenossen ihrerseits auf ihrem, im Allgemeinen so wohl begründeten Sinne beharrend, Bettinens eigenthümlichem Wesen die Anerkennung versagen, wenn sie, wie hin und wieder wohl schon solch mißdeutender Argwohn

Selbst hingiebt, und durch den sie ihre höchste Bestimmung, die mütterliche, erreicht, eine das Leben in seinem ganzen Umfang ausfüllende. Aber sie deshalb für eine unwahre, für eine im gemeinen Sinn des Wortes eingebildete erklären wollen, würde von einer durch nichts zu rechtfertigenden Befangenheit zeigen; wenn auch, richtig verstanden, der Ausspruch, daß sie aus dem Geiste vielmehr, als aus dem Herzen stammt und durchweg den Charakter der Phantasie, der Dichtung trägt, seine volle Wahrheit hat. So sehr die Erscheinung, die zur Dichtung, zum herrlichsten Kunstwerk ausgeprägte Gestalt dieser Liebe dem individuellen Genius der Verfasserin angehört, die wir durch sie als einen der außerordentlichsten Geister, würdig den schöpferischen Genien aller Zeiten zur Seite stehend, kennen lernen, so ist die Empfindung, der Seelenzustand, den sie darstellend und dichtend in sich selbst erlebt, doch nicht dergestalt einzig und nur ihr eigenthümlich, daß sich in andern Sterblichen nichts Aehnliches oder Verwandtes sollte finden, daß er sich in keinen Begriff, in keine allgemeine Vorstellung, der auch in der persönlichen Erfahrung Anderer ein Thatsächliches entspricht, sollte fassen lassen. Es bedurfte nur eben in unserer Zeit eines so außerordentlichen Talentes, einer so gewaltigen Dichtergabe, um dem Gefühle, dem liebenden Drange, der in schwankender Ungewißheit und fast sich vor sich selbst verbergend, unaufhörlich in Vielen aufkeimt, Namen, Gestalt und Bewußtsein seiner selbst zu geben. Wir wollen weder ein Lob, noch einen Tadel gegen

unser Zeitalter, sondern eben nur ein einfaches Factum aussprechen, wenn wir bemerklich machen, daß, was frühere Zeitalter besaßen, was vielleicht eine spätere, glücklichere Zeit, gereinigt, befestigt, und mit den Forderungen wahrhafter Sittlichkeit, die ehemals nicht selten dadurch verletzt wurden, in Einklang gebracht, wieder gewonnen haben wird, dieses der unsrigen abgeht: eine Form, eine social und religiös beglaubigte Gestalt, in der sich die unsinnliche, ästhetische Begeisterung, die sich an die Anschauung einer Persönlichkeit knüpft, in der sich, mit Einem Wort, die platonische Liebe auf würdige Weise aussprechen, und diejenige Befriedigung, deren sie einzig begehrt, in einer harmonisch entsprechenden, wenn auch nicht gleichartigen (auch nicht in dem Sinne, wie bei der Geschlechtliebe, gleichartigen) Erwiederung des Gefühls von Seiten des geliebten Gegenstandes finden könne. Das Bedürfniß, die Anlage zu solchen rein geistigen Liebesbanden ist in der menschlichen Natur, der geistigen, ästhetisch-sittlichen, unleugbar vorhanden; sie kann auch durch die geistig gesteigerte Geschlechtliebe, wohl zwar im Einzelnen, da wo diese in bestimmten Individuen wirklich vorhanden ist, aber nicht im Ganzen, das heißt, weder in allen Individuen, noch in den bestimmten Individuen zu allen Zeiten ihres Lebens, namentlich vor dem Erwachen der Liebe des Geschlechtes nicht, verdrängt und ersetzt werden. Ein reicher und schöner Lebensinhalt geht heut zu Tage für Viele verloren, die jene Anlage besitzen, jenes Bedürfniß empfinden, ohne aber daß in ihnen, wie in unserer

Dichterin, die Schöpferkraft wohnt, die ihrem Gefühle die Gestalt giebt, in welcher es sich zu äußern wagen darf, welche ihm von Seiten des Geliebten Erwiederung, von Seiten Anderer Anerkennung und Achtung, ja Theilnahme und Ehrfurcht sichert. In noch Anderen geräth jener Drang, wenn er sich, der Sitte und dem Bewußtsein des Zeitalters zum Trotz, dennoch Bahn brechen will, auf Abwege und Irrthümer; ja wir erblicken nicht selten dasselbe Gefühl, welches wir bei unserer Dichterin in der reinsten Glorie geistiger Schönheit strahlen sehen, in reich begabten, aber unlauteren Geistern zur widerwärtigen, sinnlichen Fratze verzerrt.

Nicht ohne Absicht gedachten wir hier jener Verirrungen des Zeitgeistes, zu denen in mehr als einer Hinsicht die Erscheinung Bettinens den geraden Gegensatz bildet. Wir glauben es verantworten zu können, wenn wir zu behaupten wagen, daß durch diese Erscheinung ein Problem entweder gelöst, oder seine Lösung, unmittelbarer und vollständiger, als fast durch irgend eine andere gleichzeitige Erscheinung, vorbereitet wird, welches unsere Zeit vielleicht mehr als billig beschäftigt, und in dieser Beschäftigung manche Ausschweifung und Thorheit veranlaßt hat. Man sieht, daß von dem Probleme über die geistige und sociale Bestimmung der Frauen die Rede ist, welches man, sonderbar genug, hin und wieder als das Problem einer Emancipation des weiblichen Geschlechtes zu fassen beliebt; — als ob der bisherige Zustand dieses Geschlechtes auch in der modernen, christlich-germanischen

Welt einer Knechtschaft gleich zu achten wäre. Wenn irgend ein Weib, so darf in unserer Zeit Bettine sich rühmen, nicht zwar, die Freiheit ihrem Geschlechte errungen, wohl aber, daß das Geschlecht auch im geistigen Sinne frei, in jeder Beziehung dem männlichen ebenbürtig, und, trotz des entgegengesetzten Scheines, auch thatsächlich ihm gleichgestellt ist, durch ihr Beispiel erwiesen zu haben. Was, bei ihrer geistigen Größe, sie so sehr vor andern, hoch begabten Frauen auszeichnet und zur Vollbringung des hohen, fast möchten wir sagen, welthistorischen Berufes geschickt macht, ist, daß ihr Thun und Dichten, die eigenthümliche Schöpfenthätigkeit ihres Genius, sich nicht nur negativ ganz innerhalb der Grenzen ächter Weiblichkeit hält, sondern auch positiv ausdrücklich solche Seiten des Geisteslebens ergriffen hat, in denen nur das Weib, aber nicht auf gleiche Weise auch der Mann, groß und original sich erweisen kann. — Man hat neuerdings ein Moment der Unfreiheit, die angeblich in unsern gesellschaftlichen Zuständen auf dem Weibe lasten soll, darin finden wollen, daß das Weib der dem Manne zugestandenen Freiheit der Wahl in der Liebe entbehre. Ohne uns hier auf den Beweis einzulassen, daß auch in Bezug auf Ehe und eigentliche Geschlechtsliebe solches Entbehren nur ein scheinbares ist, wollen wir mit wenig Worten nur darauf aufmerksam machen, wie, wenn dennoch in jener Beziehung das Weib gegen den Mann in Nachtheil gestellt scheinen könnte, in Bettinen sich eine Wahlfreiheit anderer Art, ein Vermögen geistiger Hingebung, unbedingter idealer

Versenkung in das Bild des geliebten Gegenstandes, und verklärter Wiedergeburt des ganzen Selbst durch dieses Bild offenbart, dergleichen dem Manne kaum vergönnt sein dürfte, da es in dessen Bestimmung liegt, daß stets das Höchste ihm ein Gestaltloses bleibe, die wechselnden Gegenstände seines Interesses und seiner Beschäftigung aber durch das Gesetz, durch die Nothwendigkeit dieser gestaltlosen, übersinnlichen Idee gegeben seien. — Hat man auf andere Weise das Weib gegen den Mann zurückgesetzt gemeint durch die Ausschließung von eigentlich wissenschaftlicher und künstlerischer Thätigkeit, und ist in unsern Tagen das Verlangen nach einer vermeintlichen Emancipation der Frauen ausdrücklich auch auf die Theilnahme an jenen bisher meist dem Manne vorbehaltenen Beschäftigungen, Thätigkeiten und Genüssen gestellt worden: so kann auch hier die Erscheinung Bettinens dienen, dieses Verlangen zunächst zwar zum richtigern Verständnisse seiner selbst zu bringen, sodann aber, auf dem Grunde dieser Verständigung, es nicht nur als erfüllbar, sondern als wirklich schon erfüllt zu zeigen. Der Gegensatz nämlich, der hier allerdings zwischen den Geschlechtern durch die Natur selbst gestellt, und zur festen, nicht ohne gewaltsame Verkehrung des Wahren und Rechten überschreitbaren Begrenzung ihrer beiderseitigen Anlage und der Totalgestalt ihres Charakters ausgeprägt ist, ist jener selbst, den wir eben bezeichneten, und in Bettinen so rein und klar, wie selten in einer gleich mächtig die Grenzen des Gemeinen und das gewöhnliche Mittelmaaß der Begabung überschreitenden Erscheinung, dar=

gestellt fanden. Dem Weibe kommt das Sein zu, wo dem Manne das Werden, das Wissen und das Handeln zukommt. Die Schöpferkraft des Weibes kleidet sich auch geistig in die Gestalt der Empfängniß, und wird zur zweiten Geburt ihres eigenen, durch die Idee, welche sie in der sinnlich verklärten Gestalt des Geliebten in begeisterter Anschauung (die eben nichts anders als jene Schöpferkraft selbst ist) sich gegenüberstellt, aus der schweren leiblichen Hülle befreiten, einem Schmetterlinge gleich dem Lichte entgegenflatternden Selbst; während die Schöpferkraft des Mannes, befruchtend und zeugend im eigentlichern Sinne, den Saamen des Geistes, sei es der Abstraction und dem wissenschaftlichen Begriffe, oder dem Naturdasein und der künstlerischen Objectivität übergiebt, und dort ihn, getrennt von seinem Selbst, von seiner Persönlichkeit, aufkeimen und zur selbständigen Gestalt sich entfalten läßt. Wie daher im wirklichen Leben die Bestimmung des Weibes an der Liebe des Geschlechtes hängt, und ihr durch diese eine Bahn sittlicher Thätigkeit und Befriedigung eröffnet wird, die mit Recht für gleich edel und gleich würdig mit der Thätigkeit des Mannes im Staate und in der bürgerlichen Gesellschaft gilt: so darf man zu behaupten sich unterfangen, daß auf dem Gebiete des idealen Lebens die rein geistige, die platonische Liebe dem Weibe die Stelle dessen vertreten kann, vertreten soll, was dem Manne die selbstthätige Beschäftigung mit der Kunst, mit der Wissenschaft ist.

Wiederholt haben wir im Vorhergehenden von Bettinens Briefen so gesprochen, daß wir sie als Dich-

tung, als Kunstschöpfung zu bezeichnen wagten. Briefe sowohl als Tagebuch sind sämmtlich in einer Stimmung geschrieben, deren sich die Schreiberin als einer begeisterten, durchaus von der Idee eingegebenen bewußt ist. Der Zweck ihrer Abfassung ist nicht ein äußerlicher, nicht eine Mittheilung der Art, in welcher Rede und Schrift nur als das äußere, an sich gleichgültige Mittel dienen. Das Verhältniß, welches zwischen Goethe und Bettine besteht, ist kein solches, welches zu freundschaftlichen Mittheilungen im engern und eigentlichen Sinne veranlassen oder berechtigen konnte; das heißt eben zu solchen, in denen die Mittheilung nur um des Mitgetheilten willen ist, sei es nun, daß letzteres in äußern Begebenheiten und Thatsachen, oder daß es in Gedanken und Empfindungen bestehe. Nicht im Alltagsgewande, nicht im Haus- oder Nachtkleide darf sich Bettine dem Geliebten zeigen; sie tritt nie anders als im festlichen Schmuck vor ihn, und auch vor den Spiegel, um mit sich selbst Unterredung zu pflegen, tritt sie in demselben Festgewande; denn überall, wo sie mit sich selbst allein ist, da ist auch der Geliebte mit ihr. — Möge daher Niemand diese Briefsammlung mit demselben Sinne, mit ähnlichen Erwartungen oder Anforderungen zur Hand nehmen, mit denen er sonst wohl Briefwechsel, Confessionen oder Selbstgespräche interessanter Persönlichkeiten zu lesen pflegt. Einem Solchen könnte es leicht begegnen, daß ihm beträchtliche Theile dieser Sammlung, vielleicht gerade die reichsten und schönsten, als inhaltsarm oder interesselos erschienen; ungefähr wie,

wer ein Mahl von derber Hausmannskost begehrt, seinen Hunger nicht gestillt fände, wenn man ihn mit Nektar und ambrosischer Götterspeise bewirthen wollte. Hiermit ist jedoch nicht etwa dies gesagt, daß Bettinens Gedanken in der stoff= und körperlosen Region eines überirdischen Jenseits schweben. Vielmehr zeigt sie sich auch hierin recht eigentlich als Dichterin, daß alles, selbst das Geistige, ihr zum Bild, zur sinnlichen Gegenwart und Anschauung wird. In ihrem kindlichen Geiste liegt, wie in dem Geiste des wahren Künstlers oder des zum Ziele seiner Forschung hindurchgedrungnen Philosophen, die ganze Welt beschlossen. Die Gegenstände, die Gestalten der äußern Welt dienen ihr nur, den Reichthum ihres Inneren zu entfalten und aufzuschließen; aber was sie aus dem aufgeschlossenen Inneren hervorzieht, wird selbst sogleich zur Gestalt, zum lebensvollen, anschauungsreichen Gegenstand. Sie lebt in der großen sichtbaren Natur, sie verkehrt mit dieser Natur wie mit Geistern, die ihren eigenen Geist empfinden und verstehen; sie vernimmt und empfindet mit gleicher Reinheit und Tiefe ihre leisesten, wie ihre mächtigsten Züge, und weiß sie durch Worte mit einer Zartheit und Lieblichkeit, mit einer Kraft und Hoheit wiederzugeben, die in wenig Dichterwerken aller Zeiten ihres Gleichen hat. Nur zur Historie, zum zusammenhängenden Bericht eines äußern Thatbestandes oder eines vorübergegangenen, zur Vergangenheit gewordenen Seelenzustandes bringt sie es nie und nirgends; denn was sie auch, oder wie sie es zu schildern unternimmt, allenthalben drängt sich, ihr selbst unbewußt, der dich-

tende Genius ein, und giebt statt der äußeren Wirklichkeit die geistige Wahrheit, statt der Vergangenheit des Zeitlichen die Gegenwart des Ewigen. Am nächsten kann dieses ihr Thun, diese fortwährende dichterische Selbstbespiegelung und Selbstverklärung im Universum des Geistes und im Bilde des Geliebten der Weise lyrischer Dichtung verwandt scheinen, und wirklich sehen wir, wie ein Theil ihrer Mittheilungen von Goethe fast wörtlich in die gebundene Rede dieser Dichtart übertragen wird. Dem lyrischen Charakter thut es keinen Eintrag, wenn Bettinens Mittheilungen zum bei weitem größeren Theile sich vielmehr in der Sphäre der Idee und des höheren Geistes, als in jener des Gemüthes und der sonst rein menschlich genannten Zustände und Empfindungen bewegen. Denn mit Unrecht beschränkt man die Lyrik nur auf diesen letztern Kreis, da vielmehr dieser Kunst die höchsten Regionen der Geisterwelt, insofern nämlich auch ihr Inhalt in Bild und anschaulichen, klar bestimmten und symbolisch bedeutsamen Ausdruck gefaßt werden kann, nicht verschlossen sind. Dennoch aber ist, was Bettine giebt, sowohl mehr, als auch weniger als eigentliche Lyrik: weniger, insofern das Einzelne mit der gebundenen Rede zugleich auch jener Geschlossenheit und Verständlichkeit als Einzelnes entbehrt, welche das lyrische Gedicht erst zum eigentlichen Kunstwerk macht; mehr, insofern es sich inniger, als solche Gedichte es vermöchten, zum Ganzen zusammenschließt, und das Ganze eine zugleich reinere und vollständigere Offenbarung, als je ein Kunstwerk es war, der Persönlich-

keit, des lebendigen, persönlichen Genius der Verfasserin ist.

Welch eine Fülle himmlischer Weisheit (nach Schellings, II, S. 86. berichtetem Worte: „unbewußter Philosophie") in dem Buche enthalten und durch dasselbe ausgegossen ist, bedarf nach diesem Allem keiner weitern Darlegung oder Anpreisung. Seitdem die Welt steht, war es Wenigen vergönnt, sie mit so reinem und klarem, und doch zugleich so unendlich tiefem Kindesauge anzuschauen, wie unserer Dichterin. Zwar der Schmerz des Lebens, die schmerzlichen Tiefen des in sich selbst zerfallenen und mit sich selbst ringenden Bewußtseins sind ihr fremd; schuldlos und engelrein, so weit es der Mensch zu sein vermag, von dem Genius des Lichtes und der Freude ins Leben geführt, kennt sie weder Kampf noch Qual, und die Trauer und das Leid der Erde ziehen selten und rasch als dunkle Schatten an der sonnenhellen Spiegelfläche ihres Inneren vorüber. Hiernach ist einzugestehen, daß ein reicher Quell tiefer und umfassender Lebenserfahrung, wie solcher z. B. in den Mittheilungen einer abgeschiedenen, genialen Zeitgenossin fließt, für Bettinen verschlossen bleibt. Aber gerade dann werden wir der Göttlichkeit jener Weisheit erst recht inne, wenn sie, die von andern Sterblichen mühevoll und schmerzlich errungene, hier einmal, unmittelbar und urgeboren, wie Pallas aus Jupiters Haupt, in frischer Kindesgestalt dem erstaunten Blicke entgegentritt. Wenn, nach dem Ausspruche eines großen Denkers, die Bildung der Frauen „man weiß nicht wie, gleichsam durch die

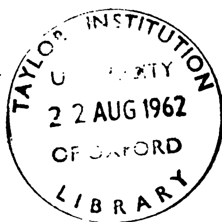
Atmosphäre der Vorstellung, mehr durch das Leben als durch den Erwerb von Kenntnissen" erfolgt: so möchte man von Bettinen fast überdieß sagen, daß sie ihren Ideenreichthum, ihre Philosophie nicht einmal aus dem Leben, nicht einmal aus der sie regelmäßig im Leben umgebenden Atmosphäre der Vorstellung, sondern daß sie sie geradezu aus dem Himmel oder von den Göttern hat. Ihre Weisheit ist ein Räthsel, dessen Lösung man versucht sein könnte, nur in Platons Hypothese zu suchen, daß sie aus einem vorirdischen Leben stamme. Aber fast eben so wunderbar, als die Gedanken selbst, ist der Ausdruck dieser Gedanken. Bei vieler Nachlässigkeit, Unerfahrenheit, ja Unwissenheit in Außendingen trägt derselbe in allem Wesentlichen das Gepräge des Classischen: die reinste Enthaltsamkeit von überflüssigem Beiwerk und Wortprunk bei der üppigsten Fülle der zuströmenden Bilder und Wendungen, die prägnanteste Kürze und Bündigkeit bei dem im volltönendsten melodischen Rhythmus dahin wogenden Redefluß. Vor allem aber unsere höchste Bewunderung erweckt die Sicherheit, die gediegene Stetigkeit des Grundtons, mit welchem jene bunte Mannichfaltigkeit dichterischer Gestaltenbildung, jene durch einen Zeitraum mehrer Jahre fortgeführte, mit einem schwer übersehbaren Reichthum gegenständlicher Anschauungen und heiterer Schilderungen durchwobene Folge von Liebesreden und Gefühlsergüssen, unabsichtlich und ihr selbst unbewußt zu einer Einheit, die der selbstbewußten Einheit eines Kunstwerks gleicht, verschmolzen sind. Sie hat ihres Gleichen nur in dem

gleich bewundernswerthen Instinct, welcher im Leben selbst Bettinen das ihr Gemäße suchen, finden und sich zueignen, welcher sie großartige und tief gehaltvolle Persönlichkeiten auf eine Weise in den Kreis ihres Lebens, ihres Liebens und Dichtens hereinziehen lehrt, daß nicht nur ihr dichterisch zurückgespiegeltes Charakterbild, sondern daß ihr eigenes lebendiges Selbst uns jetzt als ein organisches Moment in dem wunderbaren Drama von Bettinens Liebesleben und Liebesdichtung entgegentritt.

In diesem Sinne nimmt vor allen andern das Verhältniß zu Goethe's Mutter die höchste Theilnahme und Bewunderung für sich in Anspruch. Es hat dasselbe umstreitig zu dem günstigen Erfolge des Buches nicht wenig beigetragen, und Bettinen die Gunst auch solcher Leser gewonnen, die ohne dasselbe ihren Umgang mit dem Geliebten schwerlich hätten billigen mögen. Es ist recht eigentlich der Instinct des Genius, welcher dieses Verhältniß geknüpft hat, nicht eine schlaue Berechnung von Bettinens Seite, an welche zu denken Keinem, der auch nur ein Blatt aus ihren Briefen an die Mutter las, in den Sinn kommen kann. Den Schein, als sei der Umgang mit der herrlichen Frau für Bettinen nur Mittel, um dem Geliebten näher zu treten und nahe zu bleiben, hat Goethe auf eine zarte Weise dadurch ins Gleiche gebracht, daß auch er sich den Schein giebt, als benutze er die Gewalt, die er über Bettinen übt, nur, um Diese desto inniger an seine Mutter zu ketten, und der Mutter in ihr einen heitern und beglücken-

und Unnatur ausarten solle. Ob die Liebende selbst die Kraft haben würde, durch freien Entschluß es zu lösen, schien zweifelhaft; die Nothwendigkeit lag ihm vor Augen, ihr diesen Entschluß, durch seine Haltung gegen sie, so sehr nur immer möglich zu erleichtern, ja vielleicht einstmals das Wort der Lösung, so hart es auch klingen mochte, seinerseits auszusprechen. Um wie vieles bitterer wäre diese Härte, die wohlthätige, unvermeidliche, erschienen, um wie viel empfindlicher hätte sich die Liebende von ihr gekränkt, ja im Innersten ihrer Seele verletzt finden müssen, wenn der Geliebte zuvor ihre begeisterten Liebesreden feuriger erwiedert hätte, wenn er sie nicht vielmehr von dem ersten Anfang ihres Umgangs an die ernste Nothwendigkeit der Trennung hätte voraus-empfinden lassen! — Wahrlich die Zahl Derer dürfte so groß nicht sein, die im Stande waren, so wie hier Goethe, wenn ihnen eine solche Liebe geboten ward, den ganzen Werth dessen, was die Liebende ihm gab, zu erkennen, zu empfinden, und dabei mit so edler Selbstverleugnung, die leisesten Anwandlungen über-müthiger Lust oder eitlen Selbstgenügens im Keim erstickend, nicht das seiner Persönlichkeit Schmeichelnde, sondern nur das an sich Rechte und Gehörige zu bedenken! So weit erstreckt sich in Goethe diese Selbst-verläugnung, diese Entsagung, daß er jeden Anlaß meidet, durch seine eigene Dichterkraft Bettinens Liebe zu nähren und erwiedernd zu steigern; nur ihre Worte, nur ihre Empfindungen und Gedanken giebt er ihr, in zierliche Reimweisen umgesetzt, zurück, um zart und

sinnig dadurch anzudeuten, wie er gar wohl sie für das, was sie von Haus aus sind, für eine heitere, phantasiereiche Dichtung, für eine Gabe des dichtenden Genius zu nehmen weiß. — So ist denn durch die hohe sittliche Weisheit des Dichters und durch das gesunde, sichere, obwohl vielleicht seiner selbst unbewußte Gefühl der liebenden Dichterin, das nur einem solchen Manne sich anzuvertrauen wagen durfte, das Liebesband zwischen Beiden in einem Sinne rein geblieben, der noch weit über das, was man gemeinhin sittliche Reinheit nennt, erhaben ist, und der uns an dem Denkmale dieser Liebe als an einer der edelsten und köstlichsten Perlen vaterländischer Literatur und Dichtkunst uns erfreuen läßt.



Gedruckt bei C. Polz in Leipzig.

Druckfehler.

Seite 33 Zeile 2 st. himmlische l. himmlischer.
— 54 — 9 v. u. st. gewaltige l. große.
— 152 — 11 st. Hexenscene l. Brockenscene.
— 192 — 10 v. u. st. gebärt l. gebiert.
— 223 — 9 st. allmächtig l. allmählig.
— 245 — 13 st. seiner l. einer.

